KLASİK TÜRK MUSIKİSİ ÜZERİNE DENEMELER

CEM BEHAR

ARAŞTIRMA DİZİSİ
BAĞLAM

KLASİK TÜRK MUSIKİSİ ÜZERİNE DENEMELER

CEM BEHAR

BAĞLAM YAYINLARI

Bağlam Yayınları/9
İnceleme - Araştırma/4
Birinci Basım : Kasım 1987

Kapaktaki mühür, ilk Türk nota hattatı
Hacı Emin Efendi'nin (1845 - 1907)

Fotoğraf : Kenan Küpelioğlu

Dizgi : Eslek Matbaası/511 75 37
Baskı : Gümüş Basımevi/512 81 93

BAĞLAM YAYINCILIK
Ankara Cad. No : 13/1
Cağaloğlu - İST.

BÜŞRA'YA

«Mirasyedinin konağında toplanılıp icra-yı âhenk edildikçe karşıdaki evinde oturan ve riyazî tetkikat ile meşgul olan riyazi-i şehir Tevfik paşa 'gürültü edip de zihnimi karıştırmasınlar' diye haber göndermiş.»

İbnülemin Mahmut Kemal İNAL,
Hoş Sadâ, İstanbul, 1958, s. 91.

XII
RİYAZİYE

«1. Karagümrüğü'nde hekimler meşk edecektir. Hangi makamlar hangi alaturka hastalıklara gider?
2. Daha peşrev. Sokak kapısı tokmağı çalınır. Helası içerde konağın afili uşağı gelmiştir karşıki.
3. 'Bizim paşa haber gönderdi, fazla gürültü etmesinler, ben riyaziye çalışıyorum'.»

Ece Ayhan **Çok Eski Adıyladır**,
İstanbul, 1982.

S U N U Ş

Bu kitap bir müzikoloji eseri olmak iddiasında değildir. Klâsik Türk Musikisi geleneğinin egemen olduğu yüzyıllarda musıki dünyası içerisinde akılcı ve araştırıcı bir tarih bilincinin gelişememiş olması gerçeği bir yana, bu geleneğe ilişkin esaslı müzikoloji araştırmalarının önünde aşılması neredeyse imkânsız bir engel vardır. Klâsik Türk Müziği yazılmıyordu. Müzikolog ve müzik tarihçisinin vazgeçemeyeceği bilim hammaddesi olan **nota** kullanılmamıştır. Klâsik Türk Müziği bestecilerinin hemen hiçbiri eser bestelemek, icra etmek ya da öğretmek için nota kullanmamıştır. Bugün elimizdeki Klâsik Türk Musıkisi repertuarının hemen tamamı son 70 - 80 sene içerisinde notaya alınmış eserlerden oluşur. Durum böyle olunca da takriben 450 - 500 yıllık bir geleneğe ilişkin anlamlı ve seviyeli müzikoloji çalışmalarının bir elin parmaklarıyla sayılabilecek kadar az olmasına şaşmamalı. Yazılmayan, yazılmamış bir müziğin geçmişini ayrıntılı olarak incelemek için gerekli yeni teknik yöntemler ise henüz ufukta görünmüyor.

Diğer bir deyişle, Klâsik Türk Müziğinde, Batı'da olduğu gibi örneğin Madrigal tekniğinin analizi, ya da Füg yahut Sonat biçimlerinin gelişiminin benzeri paralel analizler yapabilmek müm-

kün görünmüyor. Müzik form ve tekniklerinin gelişimini belgelemek neredeyse imkânsız. Gerçi çağdaş icralardan ve geleneğin bize aktardığı bilgi kırıntılarından bazı çıkarsamalar yapmak her zaman mümkündür. Ancak, Klâsik Türk Müziğinin tarihine ilişkin en önemli başvuru kaynakları hiç kuşkusuz müzik dışı yazılı metinlerdir: tarihler, seyahatnameler, anılar, mecmua ve güfte mecmuaları, tezkereler, biyografiler ve hattâ ulûm-u diniye'ye ait eserlerle edebî eserler. **Birinci kaynakları** oluşturan **nota metinlerinin** yokluğunda, Klâsik Türk Müziğinin tarihiyle müzikolojisini yapmak isteyenler bu **ikinci kaynaklara** mecburdurlar. Bunlardan içerdikleri tarihsel ve sosyolojik malûmat parçacıklarını eleyip çıkarabilmek gerekiyor.

Bir bakıma en önemli kaynak olarak addedilmesi gereken müzik teorisi (nazariyatı) kitaplarınınsa («Edvâr»lar) apayrı bir konumları vardır. Musıki nazariyatçısı —özellikle Orta-Doğu ve İslâm musıki geleneklerinde— çoğu kez ne tarihçi, ne besteci ne de icracıdır. Müzikle soyut ve spekülatif bir biçimde, ideal bir bölümleme (taxonomy) oluşturmak amacıyla meşgul olur. Sıkça kendi teorik kurgularıyla döneminin müzik icrasının somut gerçekleri arasında doğrudan bire bir ilişki olmayabilir. İslâm'da bilimlerin tasnifinde musıki —tıpkı Ortaçağ Avrupasında olduğu gibi— matematiğin bir alt dalı olarak telâkki edilirdi. Bu bakımdan, sayıları ve önemleri ne olursa olsun, musıki teorisi kitaplarını Klâsik Türk Müziği tarih ve müzikolojisine kaynak olarak kullanırken gerçekle ideal arasındaki muhtemel me-

safeyi gözönünde bulundurarak dikkatli olmak gerekiyor.

Bu kitaptaki denemeler yukarıda sözü edilen bu «ikinci» kaynaklar esas alınıp taranarak kaleme alınmışlardır.

Günümüz Türkiye'sinde Klâsik Türk Müziğine karşı belli başlı iki tavır göze çarpar. Bunlardan biri, yitirilmiş ve idealize edilmiş bir geleneğin anlamsız özlemiyle nostaljik ve hamâsî nutuklar çekmeyi musıki bilinci ve sevgisiyle eşdeğer tutan, katı kültürel tutuculuğuyla musıkiyi dondurmayı yaşatmaya yeğleyen 'muhafazakâr' kesimin kısır ve içedönük tavrıdır. Diğeri de müzik türlerine **estetik** değil **siyasi** saiklerle **a priori** olumlu ya da olumsuz değer yargıları yükleyen tepedeninmeci yanılsamayla Klâsik Türk Musıkisini bir ilke uğruna külliyen çağdışı ilan edip uçucu bir «çağdaşlık» adına —ardına siyasal iktidarı da alarak— onu yok etmek, ya da hiç değilse yok saymak isteyen zihniyettir.

Müzik dünyamız bu iki bakış açısının tâ Cumhuriyet'ten ve hattâ daha öncesinden beri sürdürdükleri acımasız ve kısır polemiklerle doludur. Bu sert ve verimsiz polemiklerin müzik dünyamızı zenginleştirip çeşitlilik kazanmasına hiçbir katkıda bulunmadıklarını söylemeye gerek var mı? Karşılıklı 'yaban' ve 'çağdışı' suçlamaları arasında da sözkonusu müziğe yansız bir biçimde bir bilim nesnesi olarak bakması gereken müzikologlarla müzik tarihçilerinin yetişememiş olmasına şaşmamalı. Rauf Yekta Bey istisnası dışında (o da bir dereceye kadar!) Klâsik Türk Musıkisi araştırmalarının en büyük ve önemli bölü-

mü bu çatışma alanının dışındaki çevrelerde yapılmıştır.

Bu kitaptaki denemelerin çıkış noktası, Klâsik Türk Musıkisi geleneğinin kendi içinde tutarlı ve öğelerinin birbirlerine bağımlı olduğu bir bütünselliğe sahibolduğu fikridir. Bu geleneğin kökenleri ne olursa olsun, hangi sentez ve katkılarla oluşmuş olursa olsun, kendi içinde geçirdiği evrimlerle birlikte hem dinsel/sosyal olarak hem de salt müzikal açıdan bir sistem oluşturmuş olduğu ana fikri denemelerin her birinde —açıkça söylenmese bile— mevcut olup bu derlemeye hâkim durumdadır.

Klâsik Türk Müziğinde Yazı adını taşıyan denemenin ilk nüvesi 1985 yılında **Toplum ve Bilim** dergisinin 28. sayısında yayınlandı (sayfa 133 - 147). Klâsik Türk Musıkisi geleneğinde çok yakın tarihlere kadar müziğin yazılmamış olması ve bunun sebep ve sonuçları bizce bu geleneği anlayabilmenin kritik noktalarından birini oluşturuyor. Notaya rağbet edilmemesini ve icabedilmiş birkaç nota yazısının kullanılmamış olmasını herşeyden önce kıskanç musıkişinasların «kıymetli» eserleri kendilerine saklamak istemelerine bağlayanlar olmuştur. Örneğin Dr. Suphi Ezgi şöyle yazabiliyordu :

> «IV. Sultan Murat'tan sonra yaşamış olan musıkicilerimizden evvelâ Nâyi Osman Dede ve Kantemiroğlu birer Edvar kitabıyla nota icadetmişlerse de kıskançlık yani musıki malûmat ve eserlerini vermemek hasisliği ve ihmâl vesaireden dolayı musıkicilerin hemen ek-

seriyeti bu notanın istimâline iltifat etmemişler ve çok miktarda eserlerin kaybolmasına sebebolmuşlardır.»[1]

1894'te yazan Mehmet Veled (İzbudak) da, aynı biçimde yalnızca «ashab-ı edvârın ketm ve imsakına» yormuştur. Mehmet Veled musıkişinasların «minel kadîm ketm ve imsâkı muktezi-yat-ı fenden addettiklerini...» (eskiden beri sır saklamayı ve cimriliği san'atlarının gereği saydıklarını) ileri sürebilmekte, notanın da daha yaygın bir biçimde kullanılmasının bu duruma bir çare oluşturacağını imâ etmektedir (Bkz. 2).

Bu görüşlere hak verirsek, notanın yüzyıllar boyu reddedilip kullanılmamış olmasını ne tarihsel ne de sosyolojik açıdan beşyüz yıllık bir geleneğin tümüne teşmili imkânsız kişisel inat ve kıskançlıklar, müzisyenler arası küçük rekabetler gibi faktörlerle açıklamak durumunda kalırız. Klâsik Türk Müziği geleneğinde yazının kullanılmamış olması herşeyden önce kendi mantığı, bütünlüğü ve kendini yenileme yöntemleri olan bir sistemin yan ürünüdür. **Hâfızanın mutlakiyeti** adını verdiğimiz temel ilkeye göre bu gelenekte, beste, icra ve eğitim usûlleri ve intikal zincirleriyle karşılıklı kopmaz ilişkiler içindeydi. Sistemin içine yazılı öğretim ve icrayla bunların uzantılarının sokulması bütünlüğün parçalanmasına yol açabilirdi ancak. Nitekim açmıştır da.

Denemenin **Toplum ve Bilim** dergisinde yayınlanan kısa ve özlü biçiminde yeri olmayan malzeme ve kaynaklar ilâve edilerek yazının kapsamı epey genişletilmiştir.

Açık Müzik başlıklı denemenin çok daha kı-

sa bir versiyonu **Boyut** dergisinde yayınlanmıştı (sayı 29, Şubat 1985 sayfa 26 - 27). Bu denemede Klâsik Türk Müziği beste, icra ve yorum geleneklerinde epey geniş bir özgürlük payı bulunduğunu göstermeye çalıştım. Özgürlük, spontanelik ve doğaçlama ile başıbozukluk ve kuralsızlık arasındaki bıçak sırtının iyi tanımlanmasını gerektirir.

Bu özgürlük ve açıklık, Klâsik Türk Musıkisi geleneğinde, sadece besteci ya da icracıya özgü bir olanak değildi. Müziğimizin temeli olan makamsal yapının bizzat kendisinde bu olanaklar mevcuttu. Klâsik Türk Müziğinde kullanılan biçimiyle makamın her zaman ve her yerde geçkiye (modülasyona) açık olması, bu modülasyon olanaklarının önceden saptanmış ya da belli bir hiyerarşiyle kesinleştirilmiş bir sıraya tâbî olmaması, makamlar arasında önem ve rütbe farklarının bulunmaması bu yöne işaret eder. Harold Powers'ın tasnifinde Klâsik Türk Müziğinde makam kullanımının «açık makamsal sistem» (open-ended modal system) olarak adlandırılması son derece haklıdır. Bunun karşıtı olan ve İran, Irak ve Azerbeycan'da kullanılan «kapalı makamsal sistemlerde» ise makamlar simetrik bir biçimde gruplandırılırlar ve gerek kuramda gerekse icra içerisinde önceden belirlenmiş bir şekilde sıralanırlar.[2] Klâsik Türk Müziği geleneğinde ise bir makamdan diğerine geçiş özgürlüğü neredeyse sonsuz olup günümüz seviyeli icracıları arasında dahi bu geçkilerin alışılmamışlığıyla yumuşaklığı bir maharet olarak telâkki edilir. Bu modülasyon özgürlüğüne «gezginci makam anlayışı» bile denilebilmiştir.[3]

Musıkimizin bu 'temel özgürlüğünün' yanısıra besteciyle icracıya küçümsenmeyecek hareket olanakları sağlayan başka özgürlük alanları da vardı. Klâsik Türk Müziğindeki çeşitli özgürlük ve 'açıklık' öge ve alanlarının (her biri ayrı bir araştırma konusu olması gereken nedenlerden dolayı) ortadan kaybolmaya yüz tutması, bir ilerleme ya da düzen unsuru olarak görülemez.

Türk Musıkisinde Nazariyat başlığını taşıyan deneme, Ekrem Karadeniz'in **Türk Musıkisinin Nazariye ve Esasları** adlı kitabına bir sunuş ve tanıtma yazısı olarak düşünülüp kaleme alındı[4] ve **Boyut** dergisinin Haziran 1983 tarihli 14. sayısında yayınlandı. Birkaç üslûp tashihi dışında bu yazıda kaydadeğer bir değişiklik yapılmamıştır.

Bu deneme, tüm Orta - Doğu müziklerinde olduğu gibi, Klâsik Türk Müziği tarihi içerisinde de müzik teorisi geleneğinin son derece önemli, saygıdeğer bir yer işgal etmiş olduğunu vurguluyor. «İlm-i şerif-i musıki» bugün dahi prestijli ve yüksek konumunu sürdürüyor. Ancak burada hemen altını çizmemiz gereken bir gerçek var. Musıkinin gerek matematik gerekse estetik temellerini kuramsal düzeyde tesbit etmeye çalışan teorisyenlerle müziği fiilen icra edenler arasındaki mesafenin hiç de küçümsenecek gibi olmadığına, dolayısıyla da nazariyatçıların yazdıklarının aynı dönemde sokakta icra edilen müzikte uygulanmakta olduğu kanısını çıkarmamız gerektiğine işaret eden birçok ipucu vardır. Müzik teorisi gerçek müzik değildir elbette. Ancak, yukarıda da değindiğimiz gibi, müzik tarihiyle ilgili birinci el-

den belge ve kaynakların yokluğunda, bu teori kitaplarını dönemin müzik pratiğiyle ilgili doğrudan bilgi olarak görme eğilimi müzikolog ve müzik tarihçilerinde sık sık sezilir. Bundan sakınmak gerekiyor.

Nazariyat'la gündelik müzik üretim ve icrası arasındaki mesafeyi bugün dahi açıkça görmek mümkün. 1940'lı yıllardan bu yana Klâsik Türk Müziği dünyasına egemen olan teorik sistem, kurucularının adlarıyla anılan Ezgi - Arel teorik sistemidir. Bugün öğretim ve nota yazımı için kullanılan tek sistem haline gelmiştir. Oysa müziğin icrasına yakından baktığımızda Suphi Ezgi ve Sadettin Arel'in nazarî olarak vaz' ettikleri ve ideal olarak sundukları sès sistemiyle farkların hiç de önemsiz olmadıkları hemen anlaşılır.

Ziya Gökalp, Mahmut Ragıp ve Klâsik Türk Musıkisi adlı deneme Klâsik Türk Müziği geleneğine karşı ilk kez resmen ve yetkili Devlet ağızları aracılığıyla kesin tavır alındığı bir dönemin 'resmî ideolojisine' biraz ışık tutmak amacını güdüyor. Bu yazının Ziya Gökalp'le ilgili ilk bölümü 1986 yılında **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**'nde yayınlanmıştır (İstanbul, İletişim yayınları, 1986, Cilt 5, sayfa 1225 - 1227). Mahmut Ragıp'la ilgili ikinci yarısı daha önce yayınlanmamıştır.

Klâsik Türk Müziği geleneği Cumhuriyet'ten hemen sonra, bir yaratım, eğitim ve icra sistemi olarak, siyasal tercihlerden kaynaklanan önemli engellemelere, bilinen darbelere mâruz kalmıştır. Başka hiçbir san'at dalı için düşünülmemiş olan bir baskı politikası, «Musıki İnkılâbı» adı altın-

da uygulanmaya çalışılmıştır. Yerleşik, oturmuş bir kültür geleneği cebren ortadan kaldırılmak istenmiş, müzik dünyasına bambaşka bir istikamet vermek için özel bir politika uygulanmış, birtakım önlemler alınmıştır. Türkiye'de müzik dünyasının 1920 ve 30'ların şokundan bugün bile silkinmiş olduğu söylenemez.

Bu denemede sadece Cumhuriyet'in ilk 50 yılının resmî müzik politikasına ideolojik zemin teşkil etmiş olan Ziya Gökalp'in bu konudaki görüşleri ele alınmakta ve Ziya Gökalp'in belli başlı etkili olmuş izleyicilerinden Kösemihâlzade (sonraları Gazimihâl) Mahmut Ragıbın fikir ve çalışmalarına değinilmektedir. Aslında 2. Meşrutiyet sonrası Türk Milliyetçiliği akımının müzik alanındaki tipik bir tezâhürü olan bu görüşlerin, Cumhuriyet'in resmî müzik ideolojisine dönüşmüş olduklarından, bugün bile yandaşları vardır.

Gelenek, Tutuculuk ve Klâsik Türk Müziği başlığını taşıyan yazı 21 Ağustos 1985 tarihli **Cumhuriyet** gazetesinde yayınlanmıştır. Türkiye'nin bugünkü kültür ortamında Klâsik Türk Musıkisinin statü ve konumunu doğru saptadığına inandığım bu yazıda hiçbir değişiklik yapılmamıştır. Bu arada, yasak savar gibi müzik yapan resmî bir icra heyetinin ne tür bir kültürel boşluk doldurmakta olduğu, kaybolmuş bir geleneğin neresine oturduğu da tesbit edilmiş oluyor.

Orhan Kâhyaoğlu ile konuşma 1986 yılının Şubat ayında yapılmıştır. Bu konuşma, yazılı ifadenin ister istemez empoze ettiği üslûp zorlamaları olmadan bazı şeylerin daha kolaylıkla dile getirilebileceği inancıyla yapılmıştı. Ortaya çıkan

transkripsiyon bu kanımızı büyük ölçüde doğruladı. Konuşmanın nihai metninde, konuşma tarzının doğurduğu bazı cümle düşüklüklerinin düzeltilmesi ve muğlâk kalan bazı noktaları daha açık hâle getirmeyi amaçlayan birkaç küçük ilâve dışında kayda değer değişiklik yapılmamıştır.

Birinci denemeyle dördüncüsünün ardına bazı ekler ilâve edilmiştir. Denemelerde vurgulanan noktaların birer tipik göstergesi niteliğinde olan bu belgeler ilk kez yayınlanıyor değildir. Kantemiroğlu tarihinden aktardığımız küçük bölüm ilk kez Türkçe yayınlanıyor. Diğer ekler ise artık erişilmesi çok zor ya da bulunması neredeyse imkânsız bazı dergi ve kaynaklardan alınmışlardır.

Rumelihisarı
Mart 1987

NOTLAR

(1) Dr. Suphi Ezgi, **Nazari ve Ameli Türk Musıkisi** (Cilt 4), İstanbul, Hüsnütabiat Matbaası, 1953, sayfa 137.

(2) Harold Powers «Mode», **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 1981, Cilt XII, sayfa 428.

(3) Karl Signell **Makam: Modal Practice within Turkish Art Music**, Seattle, Asian Music Publications, 1977, s. 128.

(4) Ekrem Karadeniz, **Türk Musıkisinin Nazariye ve Esasları**, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 1982.

1. BÖLÜM

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE YAZI

Beş yüz yıllık Klâsik Türk Müziği geleneğinin çok çarpıcı bir özelliği vardır : yazısızlık. Yüzyıllardır binlerce **güfte mecmuası** yazılmış ya da basılmış, fakat aşağı yukarı bu yüzyılın başlarına dek müziğin kendisi yazılmamış, notaya dökülmemiştir.

Osmanlı geleneğinde musıkinin ısrarla yazılmaması bir gariplik, ya da bir çelişki midir? Tanımları ne kadar zorlarsak zorlayalım, bu musıkiyi bir halk müziği, bir 'folklor' tezahürü olarak niteleyemeyiz. Doğaçtan gelişen anonim bir avam kültürü ürünü de değildir elbette. Son yıllarda Avrupa ve Amerika'da hızla gelişen «etnomüzikoloji»ye konu olabilmesi bile bizce kuşkuludur.

Birincisi, sözkonusu müzik geleneğinin alanı kırsal değildir. Aksine, öncelik ve özellikle kentsel bir müzik üretimi karşısındayız. Başta İstanbul olmak üzere Bursa, Edirne, İzmir, Selânik gibi belli başlı Osmanlı kent merkezleri dışında bu musıkiye pek rastlanmaz.

İkincisi, Osmanlı toplumu **ümmî** bir toplum değildir. Osmanlı toplumunda yazı nisbeten yaygındır. Ayrıca önemli, siyasal açıdan da stratejik bir rol oynadığı yadsınamaz. Üstelik Klasik Türk Müziği bestecileri arasında okuryazar olmayan

yok gibidir. Tam tersine, içlerinde yazılı metnin önemini kavrayamadıkları tasavvur dahi edilemeyecek birçok din ve tasavvuf bilginleri ve devlet adamları vardır. Bütün bunlara rağmen müzik, müzik olarak yazılmamış, bilinçle ve ısrarla yüzyıllarca **ümmî** kalınmış, nota'ya da «fen-i musıki düşmanı»[1] olarak bakılmıştır.

Bu deneme Klasik Türk Müziğinin nasıl olup da bu denli uzun bir süre **ümmî** kalabildiğine biraz daha geniş bir perspektiften bakmayı amaçlıyor. Önce icadedilmiş nota yazılarının âkıbetine kısaca göz atmak yararlı olacaktır.

Çeşitli Nota Yazıları

Osmanlı musıki geleneği içerisinde (porte'li Batı notasının kullanılmaya başlanmasından önce) musıki eserlerini özel işaretler aracılığıyla kâğıda döküp mevcut repertuarı tesbit etmeyi amaçlayan ilk iki musıkişinas, ihtida edip Ali Ufkî adını alan Lehistanlı Albert Bobowski (1610? - 1675?) ile Kantemiroğlu adıyla tanıdığımız Moldavya prensi Demetrius Cantemir'dir (1673 - 1723). İstanbul'da çok uzun süre yaşayan ve müziğe hakkıyla vakıf oldukları kuşku götürmeyen bu iki müzisyenin ortak yanı başka bir kültür ortamından, müziğin yazılmasının olağan sayıldığı bir müzik ortamından gelmeleri, yani esasında sisteme yabancı olmalarıdır. İkisi de İstanbul'da yapılan ve icra edilen musıkiye hem dahil olup hem «dışarıdan» bakabilme şansına sahiptiler. Göreceğimiz gibi, bu iki müzisyenin icad ettikleri nota yazılarına yaşadıkları devirde gösterilen ilgi ve

rağbet, kendilerine **bugün** atfedilen tarihsel ve müzikolojik önemle taban tabana zıttır.

Ali Ufkî'nin 1650'lerde yazdığı tahmin edilen **Mecmua-ı Saz u Söz** adlı eseri, yazarının ölümünden 80 yıl sonra, 1753'te Sir Hans Sloane tarafından British Museum'a bağışlanan elyazmaları arasında buluyoruz. Bu süre zarfında mecmua hiç kimse tarafından istinsah edilip çoğaltılmaya değer bulunmamıştır.[2] Türk müzisyenleri tarafından yeniden ortaya çıkarılması ise 1949 yılına rastlar.[3]

Enderun meşkhanesinde eğitim görmüş olan Ali Ufkî Bey, Türk musıkisi eserlerini bildiğimiz porte'li notayla (ama **sağdan sola** yazarak) ilk kayda geçiren kişi olarak bilinir.[4] Ancak, müziğin kendisi tarafından yazıya dökülebilmesinin kayda değer bir aşama, ya da bedii açıdan anlamlı bir yenilik olarak algılanmış olduğu sanılmasın. Ali Ufkî'nin nota bilip çalınan ya da okunan bir eseri yazabilmesinin Saray'da büyük bir hayretle karşılandığı ve kendisine insanüstü güçlerle donanmış bir yaratık, adeta bir sihirbaz olarak bakıldığı, arkadaşı Cornelio Magni tarafından ayrıntılı olarak nakledilivor[5]. Ali Ufkî'den bir asır sonra yazan bir Fransız seyyahı da, İstanbul'da musıki camiasının nota yazısına karşı tepkisinin pek de değişmemiş olduğunu vurguluyor:

> «Türkiye'de en aydın kişiler dahi, musıki havalarının Avrupalı müzisyenler tarafından notaya alınıp hemen ardından gerek sesle gerekse sazlarla okunup çalınmasını çok büyük bir hayret ve takdirle karşıladılar. Bu, onların gözün-

de bir tür sihirbazlık, ya da en azından anlayışlarını aşan bir yetenekti.»[6]

Kantemiroğlu'nun, kısaca **Kantemiroğlu Edvarı** olarak bilinen «Kitab-ı ilm ül Musıki âla Vech-ül Hurufat»ı 1700 yılı civarında kaleme almış olduğu tahmin ediliyor.[7] Uzunca bir kuramsal bölümle başlayan bu kitap, Arap harflerinden esinlenen, kendi icadı bir nota sistemiyle yazılmış 350 kadar eseri içermektedir. Bu metin Türk musıkisi tarihi ve kuramı açısından son derece önemlidir. Ne var ki, kitabın teorik kısmının 5 ayrı nüshasının bilinmesine karşılık, nota kısmını Kevserî'den başka hiç kimse istinsah etmemiştir. Kantemiroğlu, devrinin önemli bestecilerindendir. Eserleri yaşamış, ancak icad ettiği nota yazısı kısa sürede unutulup gitmiştir. Kantemiroğlu'nun kendisi bu nota sistemini bir tek kişiye öğrettiğini söyler : Ralaki Evpragiotis adlı Fener'li bir Rum.[8] Kantemiroğlu'nun İstanbul'dan ayrılışından sonra henüz 40 yıl bile geçmemişken Fonton şöyle yazabilmektedir :

> «Demetrius Cantemir... büyük rağbet görmüş olan ve hâlâ zevkle dinlenen birçok Türk Musıkisi eserinin bestecisidir. Latince olarak kaleme aldığı Osmanlı İmparatorluğu tarihinde prens, Şark musıkisine notayı sokmuş olmakla övünür. Ancak bunu neye dayanarak ileri sürdüğünü bilmiyoruz zira, ileride de göreceğimiz gibi, şarklıların bizimki gibi notaları yoktur. Belki de Cantemir, bunu söylerken nota deyimini sesleri birbirinden ayırdetmeye yarayan

işaretler anlamında kullanmamış olabilir. O takdirde de burada bir ifade uygunsuzluğu olsa gerektir.»[9]

1780'li yıllarda İstanbul'da bulunmuş ve döneminin en ayrıntılı kütüphane araştırma ve taramasını yapmış olan Papaz Toderini aynı durumu belgeliyor:

«Kantemiroğlu'na ait bulduğum elyazması **Tarif-ü ilm-ül Musıki âla Vech-i Mahsus** adını taşıyor... Bu son derece nadir kitapta Kantemiroğlu ilk kez notayı Türk havalarına tatbik etmektedir... Ancak, Türk musıkisinin teorisi çok zor olduğundan Türkler bu notaları terketmiş olup eski usûl üzre ezberden beste yapıp icra etmektedirler.»[10]

Kantemiroğlu notasının hiçbirşekilde rağbet görmemiş olması Laborde'ın da dikkatini çeker:

«Cantemir, Osmanlı tarihinde, Sultan III. Ahmed'e ithaf ettiği bir musıki kitabı yazmış olduğunu ve icad etmiş olduğu nota yazım yönteminin herkesçe kullanılmakta olduğunu yazmaktadır. Bu yöntemin pek rağbet görebilmiş olduğuna inanmak biraz zor çünkü bugün, sanki hiçbirzaman icad olunmamışcasına terkedilmiş durumdadır.»[11]

Kantemiroğlu'nun besteleri, nota kullanmayı reddeden Klasik musıki eğitim ve aktarım zincirleri içinde yayılmış, çalınıp dinlenmiştir. İcad ettiği **nota** sistemi ise yazarıyla birlikte ortadan

kaybolmuştur. Kantemiroğlu'nun yeniden gündeme gelmesi, ancak bu yüzyılın başlarında, büyük müzikolog Rauf Yekta Bey sayesinde olmuştur.[12]

Kantemiroğlu'nun çağdaşı olan **Nâyî Osman Dede** de (ölümü 1730) sık sık «Türk Notacılığı»nın bir gurur vesilesi olarak anılır. Büyük bir dinî eserler bestecisi olan Osman Dede'nin nota mucitliğini ancak naklen bilebiliyoruz. Kronolojik olarak Kantemiroğlu nota yazısından önce gelip gelmediği tartışma konusu olan Osman Dede nota yazısının Kantemiroğlu'nunkine çok benzediği bilinmektedir.[13] Bu nota yazısının kayıtlı olduğu rivayet edilen defter kaybolmuş, notayı da başka kullanan olmamış, eksantrik bir Mevlevî Şeyhinin nev'i şahsına münhasır bir icadı olarak unutulup gitmiştir.

O denli ki, bir diğer nota mucidi olan Osman Dede'nin torunu **Abdülbaki Nasır Dede**'nin (1756-1812) bile, atasının icadı olan nota yazısından habersiz olduğu görülüyor. Abdülbaki Nasır Dede'nin **Tedkik ve Tahkik** ve **Tahririye** adlı ardarda yazılmış iki risalesi vardır.[14] 1796 tarihini taşıyan ikincisinde, yine Arap harflerinden mülhem bir nota yazısıyla 4 eser kayıtlıdır. **Tedkik ve Tahkik**'in başında bu iki risalenin bizzat padişah III. Selim ve padişah musahibî Seyyid Ahmet Ağa'nın emir ve ısrarları üzerine kaleme alınmış olduğu belirtilmektedir.[15] Diğer bir deyişle, bizzat III. Selim Abdülbaki Nasır Dede'ye bir nota yazısı ısmarlamıştır. Ancak, kendisi de büyük bir besteci olan padişahın teşviklerinin bu nota yazısına kazandırdığı «resmiyete» ve «Devlet garantisine» rağmen Abdülbaki Nasır Dede'nin nota yazısının akıbeti ondan öncekilerden pek de farklı

olmamıştır. Bu nota yazısının o ana dek icad edilmiş olanların teknik açıdan belki de en mükemmeli olması da sonucu etkilememiştir. Risalelerin günümüze ancak iki adet nüshası ulaşmış, nota yazısı da bu arada sistemce reddedilip dışlanmış, unutulmuştur.

Nota yazılarının sonuncusu ve kuşkusuz en çok tutulmuş olanı **Hamparsum** notasıdır. Ermeni harflerinden esinlenerek 1813 - 1815 yıllarında Hamparsum Limoncuyan (1768 - 1839) tarafından icadedilen bu nota yazısı, kolay ve pratik olduğu ve Ermeni kilise ilahilerinin tesbitinde de kullanıldığı için epey yayılmıştır. Günümüzde dahi bilen ve kullanan vardır. 19. yüzyılda en sık kullanılan nota olduğu, birçok klasik eseri unutulmaktan kurtarmaya yardımcı olduğu doğrudur.

Ancak, çok sözü edilen bu nota sisteminin bir versiyonunun da «gizli», ya da «işaretsiz» Hamparsum notası olduğunu unutmamak gerekir. Bu «gizli» Hamparsum'un amacı nota yazısının mantığıyla çelişir. Bu amaç, eserleri yazıp yaymak, öğrenim ya da icrasını kolaylaştırmak veya standartlaştırmak değil, aksine okunup yayılmalarını engellemek, bazı eserlerin sınırlı sayıda müzisyenin tekelinde kalabilmesini sağlamaktı. Müzikte demokrasi aracı olması beklenen bir teknik kendi zıddına, alfabe şifreye dönüştürülmüş olmaktaydı böylece. Hamparsum notasındaki bu farklılaşma, nota yazısına karşı Osmanlı musıki camiasının genel tavrının anlamlı bir simgesidir.

Ali Ufkî, Kantemiroğlu ve Hamparsum gibi çok sayıda eseri kayda geçirmiş «büyük» nota yazarlarının kaydettikleri parçaların hemen tümü-

nün, klasik repertuarın aslında nisbeten küçük bir bölümünü oluşturan **saz eserleri**'nden ibaret olduklarını da hatırdan çıkarmamak gerek. **Sözlü eserlerin** aktarım ve icra mihengi olan **güfte mecmualarının** varlığı, bunların notaya geçirilmesini daha da geciktirmiştir.

Klasik Türk müziği tarihinde açıklanması ve vurgulanması gereken (yazılı müzik yokluğunun doğurduğu tarihsel ve müzikolojik sorunlar bir yana bırakılırsa) nota yazısı icad etmiş olanların teknik başarıları değildir. Bir musıki sistem ve geleneğinin kendini 500 yıl boyunca notasız - yazısız ayakta tutmuş olması gerçeğini iki nota yazısı mucidi arasındaki yüzyıllar süren boşluklar daha çok aydınlatır. Öncelikle vurgulanması gereken de budur.

Bu yazı, (kıt kaynaklar izin verdiğince) birkaç kişinin parlak buluşlarına rağmen sistemin —bu icatları adeta kusup— yüzyıllar boyunca kendi ümmîliğini nasıl sürekli olarak yeniden üretebildiğine ışık tutmaya yöneliktir. 1770'li yıllarda Osmanlı İmparatorluğunun çeşitli yörelerini gezmiş olan Niebuhr şöyle yazıyordu :

> «Şarklılar nota bilmeyip kulaktan okur ve çalarlar. Anadolu'dayken, İstanbul'da birtakım gizli işaretlerle nağmeleri yazabilen musıkişinaslar bulunduğunu duymuştum. Ancak İstanbul'a döndüğümde tüm araştırmalarım bana müzik notasının ne olduğunu dahi bilen kimsenin olmadığını gösterdi. Türkiye'nin en iyi müzisyenleri oldukları söylenen Mevlevî dervişleri bile bundan habersizdiler.»[16]

Niebuhr'dan bir yüzyıl önce yaşamış ve 1680 ilâ 1684 yılları arasında İstanbul'da Venedik Balyozu (elçisi) olarak bulunmuş olan Giovanni Battista Donado, 1688'de Venedik'te yayınlanan kitabında şöyle demektedir:

> «|Türklerin|... musıkilerinin yazıldığını ve yazıdan icra edildiğini görmedim. Onların bizim gibi yazılı müzikleri olmayıp, eserlerini hâfıza ve gelenek yoluyla aktarırlar... Gerçekten de nota veya ölçüye sahibolduklarını ne gördüm ne de duydum.»[17]

Notasızlık, musıkideki bu yazısızlıkla ilgili bu kâbil gözlemlerde bulunmuş olan Avrupalıların bu durumu küçümsemiş oldukları sanılmasın. Bazıları musıkinin yazılmayışını Şark'a özgü şaşılası bir garabet olarak görürler, musıki kuramının gelişmesine bir engel olarak telâkki ederler. Bir bölümüyse (Fonton, Laborde, Toderini) Osmanlı musıkişinaslarına, notasızlığın yarattığı zorlukların üstesinden gelip musıkiyi öğrenmek, icra ve intikal ettirmekteki başarıları dolayısıyla, takdirlerini dile getirirler.

Bu duruma ışık tutmaya çalışan aşağıdaki birkaç varsayım daha sağlıklı belge ve kanıtlarla desteklenmeyi beklemektedir.

«Esnaf Loncası» Modeli

Müziğin üretim, öğretim, aktarım ve icrasını Osmanlıda —ve bazı uzantılarıyla günümüz Türkiye'sinde bile— **çok kabaca** bir zanaatkâr loncası modeli içinde düşünmeye çalışabiliriz. Sana-

yi öncesi toplumlarda bilgi ve beceri üretim ve aktarımının belli bir lonca zihniyeti içinde yapıldığı bilinir. Burada, musıki alanında, ideolojik ya da ahlâkî 'norm'ların devamını sağlayan 'aydın' kesimin sosyal işlevlerinden söz etmiyoruz.

Herşeyden önce Osmanlı evreninde sosyal konumu «yüksek», prestijli bir san'atla loncalı, kurallı, ustalı - çıraklı bir zanaat karşıtlığı bulamayız. Batı dünyasında tâ eski Yunan'dan beri var olan «Mekanik Sanatlar» - «Liberal Sanatlar» karşıtlığını çizmeyi başaramayız. Bedii nitelikli bir san'atla, düşün ve yaratıcılığın ağır bastığı bir üretimle geleneksel, yeknesak, el emeği ve göz nuru gerektiren zanaatkârlık arasında kesin bir ayırım ya da farklılaşma göremeyiz. Dolayısıyla musıkinin **şiir**in prestijli dünyasına mı, yoksa gündelik kullanım ve iletişime bulaşmış **inşa**'ya mı daha yakın olduğu sorusu yanıtsız kalmaya mahkûm.

Gerçi hiç olmazsa prensip itibariyle «ilm-i elhân» ve musıki icrası şeklinde kabataslak bir ayırım yapılabilir. Ses aralıklarıyla dayandıkları rakamsal ve matematiksel oranlar ve ritm bilgisi, bir bakıma bir spekülatif bilim konusu oluştururlar. Bu, daha prestijli bir «liberal san'at» olarak görülebilir. Diğer yandan salt icra ise daha düşük nitelikli, mekanik bir **praxis** türü olarak telâkki edilebilir. Ancak Klâsik Türk Musıkisi geleneğinde böyle bir ayırımı bulmak, ve altını çizmek zordur.

Spekülasyon icraya kurallar koyarak ya da ideali göstererek müdahale eder. Diğer yandan da musıki bilgini icrayla seslendirişi hareket nok-

tası olarak alıp giderek soyutlaşan konularda tefekküre dalar. Ardından musıkinin rakam ve renkler, burç ve gezegenler, tıp ve emrâz, günün saatleri, anasır-ı erbaa vs. ile ilişkileri gibi konulara girer. Ancak, teknolojik bakış açısı, metafizik ya da matematik (astrolojik, tıbbî vs.) düşünceden ayrı görülmemiştir hiç. **Edvâr** ile **mecmua**'nın sıkça birbirinden ayırdedilememesi bundandır. Musıki, seçkinlerin estetik zevklerini tatmine yönelik, üst tabakaların boş zamanlarını hasrettiği bir fantezi miydi, yoksa sadece musıki esnafının belli kural ve gelenekler çerçevesinde üretegeldikleri bir tür nakış, tezhip ya da oyma mıydı? Klasik Türk Musıkisinin gerek toplumsal, gerekse estetik temel olarak **avam**'a mı **havass**'a mı dayandığı sorusunun da, yukarıdaki ayırım gibi, anlamsız olduğu söylenebilir.

Bu sadece musıkinin öğrenim ve aktarım biçiminden kaynaklanan bir görüntü değildir elbette. Belki de bu musıkinin, önce Ziya Gökalp'in, sonra da bir bütün olarak Cumhuriyet ideolojisinin yarattığı klişenin aksine, üretim, icra ve dinleyici kitlesi olarak, hiç değilse kendi ortamı olan kentlerde, halka sanıldığından çok daha yakın olmasından ileri gelmektedir. Müzisyen, besteci ve icracıların kendi toplumsal ve sanatsal bilinçlerinden bize kadar ulaşan ipuçlarına bakacak olursak, bu imajlarında hem çıraklıktan başlayıp ustalıkta noktalanan bir el (ses - kulak - hafıza) becerisinin lonca gururunu, hem de bireysel yaratıcılığın asil ve ayrıcalıklı bağımsızlığını görürüz. Musıkinin üretim ve icrasında zanaatkârın işlevsel, standartlaşmış ve kaliteli üretiminin nerede bitip sanatçının serâzat yaratımı-

nın nerede başladığını bilmek mümkün değil. Dolayısıyla lonca modelini sadece bir simge ya da bir uzak akraba olarak kabul etmek yerinde olacaktır.

Osmanlıda musıki üretimini herhangi bir meslek loncasından ayıran önemli bir nitelik daha vardır. Çeşitli zanaat zümrelerinde olabildiği gibi manevi, dinsel, ya da teknik bir **sır** yoktur musıkide. Pîr ya da usta tarafından aralanması gereken bir esrar perdesi, «nâehile» kapalı tutulması gereken bir kapı, öğretilmemesi gereken bir giz yoktur. Usûller, makamlar, beste kural ve formları, kendi gelişimleri içerisinde, bellidir. Yeteneğine güvenip bunları öğrenenin üstad bir hânende ya da sâzende olmaması için engelleyici temel bir neden yoktur.

Esnafın her türünün bir **pîri** vardı. Örneğin terzilerinki Hazret-i İdris, Berber ve Hamamcılarınki Selmânıpâk vs. idi. Bu zanaatı ilk icra etmiş, icad etmiş ya da yüceltmiş efsânevi kişi, mesleği koruyan ve ahlâki normlarını koymuş diye bilinir, duâ ve yeminler hep ona yönelirdi. Musıkinin ise pîri yoktu. Musıkişinas içerisinde lonca nizâmına en yakın olduğunu söyleyebileceğimiz **mehterhane**'nin bile böyle bir mitolojik şahsiyete sahip olduğunu söylemek zordur.

Ayrıca, Evliyâ Çelebi'nin tüm anlattıklarına rağmen, onyedinci ve onsekizinci, özellikle de ondokuzuncu yüzyıllarda müzik çevrelerinde gerçekten **profesyonel** müzisyenlerin azınlıkta olduğunu gösteren ipuçları az değildir. Müzisyenlerin çok büyük çoğunluğu bir «meslek erbabı» değil, bir «uzman» niteliği taşıyorlardı. Toplumsal köken açısından da musıkişinaslığın nisbeten «açık»

ve «demokratik» bir alan olduğu söylenebilir.[18] Müzisyenler arasında padişah ya da paşalardan çok «Basmacızade», «Suyolcuzade» vb.lere daha sıkça rastlanır.

Hafızanın Yeniden Üretimi

Musıki câmiası içerisinde usta - çırak, üstad - şakird ayırımının kıstas ve dayanakları, klâsik bir lonca çerçevesinden beklenebileceği gibi sadece bilgi, beceri, yaş, olgunluk, edinilmiş tecrübe ya da geçilmiş aşamalar değildi. Daha doğrusu, bunların tümünü içeren, onların üstünde bir kıstas daha vardı: **hâfıza.**

Klasik Türk Müziği geleneğinde üstadlığın kuşkusuz en önemli koşulu, göstergesi ve gurur vesilesi, hafızaya nakşedilmiş eserlerin çokluğu, «geçilmiş» fasılların, «meşkedilmiş» eserlerin sayısıdır. İster hânende ister sâzende olsun, bir musıkişinas bununla değer kazanırdı. Öğretim ve aktarım zincirlerinin bir halkası olabilmesine bu olanak verirdi. Müzisyenler için bugün kullanılan «repertuarı geniş» deyimi yerine «mahfuzatı çok» denirdi.

Rauf Yekta Bey'in aktardığı bir rivayete göre 1700'lü yılların başında Edirnekapı'daki Cerrahî tekkesine zâkirbaşı tayin edilen ve Kanbur Hâfız diye tanınan bir zâkirin 3000'den fazla ilâhiyi ezbere bilmemesi

> «... tekkelerde kıylükali mucibolmuş ve: —Kanbur Hâfız 3000 ilahi ile zâkirbaşı oldu, ne günlere kaldık... diye istihza edenler bulunmuş.»[19]

Dindaşı musıkiden de örnek verilebilir Şeyhülislâm Esat Efendi, 1725 ilâ 1730 yılları arasında yazdığı **Atrab ül Asar fi Tezkire-i Urefâ-yı Edvâr**'ında XVIII. yüzyıl ve XVIII. yüzyılın başının birçok besteci ve musıkişinasının hâl tercümelerini verir. Hâfıza unsuru defaatle vurgulanır. Örneğin Nâlçe Mehmet Efendi hakkında

> «Asâr-ı eslâf kâmilen mahfuzu idi».[20]

denilmekte, Yahya Çelebi hakkında da Şeyhülislâm Esat :

> «Asâr-ı metine-i eslâf menkuş-ı defter-i hayâli olup...».[21]

ibaresini kullanmaktadır. Mevcut repertuarın tümünü hıfzetmiş olmanın da, demek ki, musıki dünyasında, ayrıca bir önemi vardı.

Bu tür örnekleri çoğaltmak mümkün. Mahfuzatlarının çokluğunun, eski üstadlar arasında rekâbet konusu teşkil ettiğini de biliyoruz :

> «Eski musıkişinaslarımızda garip bir zihniyet var idi. Ekâbir huzurunda fasıl yapılır iken meselâ hânendelerden biri eslâfın eserlerinden —ve bazı kere bizzat kendi eserlerinden— bir parça okumaya başlayıp da o eseri bilmeyen arkadaşlarını zımnen sükûte davet ederse bu hal o zat için iftiharı. refikleri için de mahcubiyeti bâdi addolunur idi» (Rauf Yekta, **Esâtiz ül Elhan, 3. Cüz - Dede Efendi**, İstanbul, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, 1341, (1925), sayfa 135).

Günümüzde ses sanatçılarının bile, ezbere okuya-

bildikleri eserlerin çokluğundan övünç payı çıkardıklarına bazen tanık oluyoruz.(*)

Konuya öğretim ve aktarım açısından bakalım. Müziğin tekniğini, makam ve usulleri, ya da herhangi bir sazı çalmasını öğrenmek, hep mevcut repertuarın hâfızaya nakşedilmesi, küçük ve basitinden başlayarak giderek zorlaşan eserlerin meşk edilmesi biçiminde olurdu. Meşk, musıki dünyasının hat sanatından ödünç almış olduğu, «yazı örneği» ya da «yazı karalaması» anlamına gelen bir sözcüktür. Müzik öğretiminin esasını —hat türleri gibi— kollektif mahfuzatı, eski ve yeni üstadların eserlerini yeni kuşaklara naklet-mek olarak tanımlayabiliriz. Öyle ki, mevcut repertuarın tümünü hâfızasına almadan yeni besteler yapmaya kalkışmanın küstahlık, haddini bilmezlik olarak algılandığı durumlara sıkça rastlayabiliyoruz. Diğer bir deyişle, Osmanlı müzik dünyasının varlığı bu kollektif repertuarın yeniden üretilmesine dönüktü. Abartarak söyleyecek olursak: Sistem müzik değil, öncelikle hâfıza üretmekteydi.

Kollektif müzik hâfızasının böyle yeniden üretilmesi sırasında, paradoksal bir biçimde, bestecilerin kimlikleri unutulmamış, eserlerle birlikte kuşaktan kuşağa intikal etmiştir. Oysa, Arap, Hint ya da İran Klasik Müziklerinde durum böyle değildir. Bunlarda bestecisi bilinen en «eski»

(*) Burada kullandığımız alıntı, örnek ya da isimlerin birbirinden çok uzak, çok çeşitli dönemlerden alınıp ayırım yapılmaksızın sıralanması, birinci elden kaynakların son derece kıt olmasından ileri geliyor. Yoksa elbetteki beş asırlık bir süreyi kapsayan bir musıki geleneği hakkındaki genellemelerde daha nüanslı davranmak gerekir.

eser 19. yüzyıl ortalarından öncesine gitmez. Klasik Türk Müziğinde ise bestecisi bilinmeyen eserlerin sayısı göreli olarak pek azdır. Klasik Türk Musıkisi, Batı Avrupa dışındaki diğer büyük kültür alanları arasında bu açıdan bir istisna teşkil eder.[22]

Yine eğitim açısından bakıldığında, hâfıza demek, mahfuzatın genişletilmesi için gerekli zaman süresi demekti. Meşk süresinin uzunluğu ile öğrencinin geleneksel repertuarı hıfzedip gelecek kuşaklara intikal ettirebilecek düzeye gelmesi arasında özdeşlik görülürdü. Makbul bir üstaddan uzunca bir süre eser meşketmeden mahfuzatın pekiştirilip aktarılmasına zaten maddeten olanak yoktu. Bu hem sâzende hem hânende için, hem camide, hem tekkede hem de sarayda geçerliydi. Bu durumun **a contrario** bir göstergesi, 20 yaşındaki yetenekli bir gencin «erken» gelişmesine yakıştırılan yorum olabilir :

> «Meşke başlayalı hemen bir sene olduğu halde Zekâi Efendi beş on fasıllık küçük bir üstad olmuş, ufak tefek şarkılar, ilâhiler bile bestelemeye başlamış idi.»[23]

Müzisyen mahfuzatı kadar üstattı aslında.

Nota yazısını tamamen dışlayan bir öğretim sistemi olan meşk, kollektif mahfuzatın aktarım işleviyle içiçedir. **Müziği yazmama geleneğinin aydın-halk ayırımıyla da bir ilgisi yoktur.** Asker (mehter), saray, tekke ve cami eksenleri etrafında kümelenen musıki aktarım zincirlerinin hiçbiriyle tam olarak çakışmaz bu yazısızlık. Hepsine ortaktır. Nota kullanmamanın meslek hiye-

rarşisine dolaylı bir etkisi de, bazı az bilinen ya da zor eserlerin, birtakım üstadların tekelinde kalabilmesine izin vermesidir.

Nadiren de bazı musıkişinasların, hâfızalarındaki bazı nâdide eserleri kıskançlıkla saklayabildiklerine tanık olunuyor. Bu gibi durumlara olumlu bir gözle bakılmaz, bildikleri eski eserleri kıskançlıkla «çantalık» olarak tutanlar sapkın bir istisna olarak görülürdü çoğunlukla. Bunların nota yazısı yokluğunun ikincil bir sonucu olduğu açık. Konuya ilişkin son derece anlamlı bir olayı İsmail Fennî Ertuğrul nakleder. Kendisi 19. yüzyılın ikinci yarısının önemli müzisyenlerinden Medenî Aziz Efendi'yi ziyaret etmektedir:

> «Kendisini hin-i ziyaretimde hangi eserleri meşk etmek arzusunda olduğumu sordu. Meşk ile kendisini taciz etmek istemeyip lâkin **notayı bildiğimden lûtfen bazı şeyler ihsan ederse** minnettar olacağımı söylemekliğim üzerine yanında bulunan Nişan Efendiye derhal Rast makamından iki beste söyleyip yazdırdı.»[24]

Meşk edilmeyen bir eserin, nota vasıtasıyla ancak **ihsana** konu olabilmesi önemli. Nota kullanıldığı için boş kalacağı bilinen bir hâfızanın sahibine meşakkatsiz **yazılı bir armağan** verilebiliyor Medenî Aziz Efendi tarafından. Nota kullanılan yerde **öğretim** söz konusu değil. Meşke dayanan öğretimde de nota yazısının yeri yoktur.

Geleneksel müziğin azımsanmayacak bir bölümünün öğretim ve aktarımının, dinsel, kariz-

matik bir bilgi aktarım modelinin geçerli olduğu tarikatlar içerisinde yapıldığını unutmamak gerek. Diğer yandan, ulûm-u diniye'nin en önemli dayanaklarının (Kur'an, hadisler) öğretiminde, yazının da çok geniş bir biçimde kullanılmasına rağmen hıfzın önemli bir rol oynadığını biliyoruz. Yazıya gereksinmesi olmasına rağmen şiir için de durum aynıydı. Burada herhangi bir lonca modeli sözkonusu olamasa dahi, henüz belgeyle kanıtlanamayan bir kültürel etkileşimin olduğunu varsaymak tamamen yanlış olmaz.

Bir müzik yapıtının zamanla unutulmaması, yapıtı meşketmiş olanların sayısına bağlıydı, notayla zapta geçmiş olmasına değil. Bunun sonucu olarak da, aktarım zincirlerinin çeşitliliği ve rastlantısal çatallaşmaları ve bu öğretim sisteminin aktarıcıya sağladığı yorum özgürlüğü, bir süre sonra bir eserin birkaç ayrı versiyonunun oluşmasına yol açabiliyordu. Hangisinin «doğru» ya da «orijinal» olduğunu bilmemize ise bugün, pek az istisna dışında, olanak yoktur.

Ancak bu versiyon ayrılıkları eserin «aslını» ya da «en doğrusunu» hâfızasında tuttuğunu iddia eden müzisyenlerin ortaya çıkmasına neden olabiliyordu. Örneğin, böyle bir durum, Zekâi Dede'nin oğlu, besteci ve öğretici Ahmet Irsoy (1869-1943) gibi bir üstadın infiâline neden olabiliyor. Sultanî Irak makamındaki dört eseri ilk kez notaya alıp yayınladığı zaman şöyle yazıyor Ahmet Irsoy :

> «...Abdülhalim ve Mehmet Ağaların müştereken Sultanî Irak faslını ibda ederek bu kıymetli eserleri meydan-ı el-

hane koydukları halde şimdiye değin bu fasıl hiç kimse tarafından usulüne uygun bir surette neşredilmemiş olmakla nadir fasıllardan ve hiç kimsede bulunmayan eserlerden addolunmuştur.»[25]

İki devir arasında yaşamış, meşke de sıkı sıkıya bağlı olan Zekâizâde Ahmet Irsoy, bu eserlerin **kendinden başka hiç kimsenin hâfızasında bulunmadığını** böylece vurguladıktan sonra devam ediyor:

«Bundan 50 - 55 sene önce pederim merhum Zekâi Dede Efendiden ahz ve telemmuz ederek (alıp öğrenerek) ve şimdiye değin kıymet bilen heveskârını bulamadığımdan kimseye meşk eylemeyerek hırzıcan edip (canım gibi saklayıp) hâfızamda sakladığım bu nadir eserler...».[26]

Eserin «otantik» ve «orijinal» olması, değerini arttırdığına göre, şunu ekliyor Ahmet Irsoy:

«Sultanî Irak faslı bestekârlarının fem-i muhsinlerinden (ihsan edici ağızlarından) telâkki edilmiş ve o şekilde âcizlerine intikal etmiştir.»[27]

Kronoloji itibariyle Ahmet Irsoy'un babası Zekâi Dede'nin bu eserleri doğrudan bestecilerinden öğrenmiş olmasına olanak yoktur. Klasik Türk Müziğinde (tıpkı bir Peygamber hadisinde olabildiği gibi) intikal silsilelerinin kısalığı, güvenirliliği, kaynağa yakınlığı önemlidir. Zincirin bu ucunda bulunan müzisyen için bir övünç vesilesi oluşturmaktadır bu, özellikle «bozuk» bir

aktarım sürecinden geçip «tahrif edilmiş» bir versiyonun varlığı sözkonusu olunca.

> «mezkûr faslın asıl ve esasına hiç uygun olmayarak tahrif edilmiş bir surette yazılmış notasını gördüğümde kat'en ve katibeten asıl ve esasına külliyen muhalif ve uydurma bir tarzda ve aslına bir nağmesi bile benzemeyerek yazılmış olması âcizlerinin gayret-i musıkiyesine tesir ettiğinden...».[28]

Öğrenecek bir «ehlinin» ortaya çıkmamasına rağmen, Ahmet Irsoy bu eserleri kendi bildiği şekliyle notaya alıp yayınlanmasına razı olmuyor. 50 - 55 yıl boyunca hâfızasında titizlikle (ve asıllarının aynı olduğuna inandığı biçimiyle) sakladığı bu eserleri nihayet ortaya çıkarmasına neden, onların kaybolacağı korkusu değildir. Onu harekete geçiren eserin unutulmaması gerektiği düşüncesi değil, aynı eserin «sahtesinin» piyasaya sürülmüş olmasıdır. Ancak, tarih 1940'tır artık. Bambaşka bir musıki dünyasına doğmuş olan Zekâizâde Hafız Ahmet Efendi artık 50 yıldır gizli bir hazine gibi taşıdığı bu nadide eserleri rakiplerinden ancak **notaya alıp yayınlayarak** koruyabilirdi.

Bu olaya başka bir açıdan da bakmak mümkün. Bir eserin notaya alınması, Klasik Türk Müziği geleneğinin tümü gözönüne alındığında, o eserin **nesneleşmesi**, yorumunun bir ölçüde standartlaştırılıp, eserin yeniden üretimi sırasındaki özgürlük alanının daraltılması anlamına gelmektedir. Eserin «tahrif edilmiş bir surette **yazılmış notasını**» (altını biz çizdik) gören Ahmet Irsoy'un

infal ve isyanına neden olan işte notanın bu özelliğidir. Eser kâğıda dökülüp de «icra budur» dendiğinde, pratikte varlıkları o ana kadar hoşgörüyle karşılanmış olan **yorum ekolleri** sona ermiş olmakta, yorum özgürlüğü büyük ölçüde ortadan kalkmaktadır. «Bu eserin en doğrusunu ben biliyorum» diyebilen müzisyen de o zaman isyan etme hakkını kendinde görebilmektedir.

Bir eserin «doğrusuna», «aslına», «orijinaline» sahibolma saplantısının anlamlı bir örneğini yine Ahmet Irsoy'un hayat hikâyesinden alabiliriz:

> «Darülelhân'da Yegâh faslı geçilir ve Dellâlzâde'nin **Gönül ki aşk ile pür sinede hazine bulur** güfteli Zencir usulünde birinci bestesi meşkedilirken (aşk ile) kelimelerinin melodi ile ifâdesindeki Fa notası için reis Ziyâ Paşa (Eviç perdesidir), Hâfız Ahmed Efendi ise (Acem perdesidir) diye ısrar etmişlerdir. Ancak Ziyâ Paşanın diretmesi üzerine Hoca reise karşı gelmeyip 10 altın maaşını terkederek istifa etmiştir. Kendisine soranlara da istifa sebebini şöyle açıklamıştır. Bu eseri pederime Dellâlzâde İsmail Efendi meşketmiştir. Ben de pederimden meşkettim. Peder merhum, besteyi meşkederken (Aman Hâfız dikkat et, vehleten eviç gibi geliyorsa da acem perdesidir) diye ikazda bulunmuştur. Ben bu perdeyi eviç okursam Dellâlzâde ile Zekâi Dedenin ruhları muazzeb olur.»[29]

1920'li yılların başında cereyan etmiş bu olay, Ahmet Irsoy'un musikîdeki «haysiyet ve titizliğine» bir örnek olarak gösterilir. Ancak, sözkonusu Dellâlzâde İsmail Efendinin Yegâh makamındaki eserleri Ahmet Irsoy'un hocalık yapmış olduğu Dârülelhân'ın vârisi sayılan İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından, 1954 yılında yayınlandığı zaman yayınlanan versiyon Ahmet Irsoy'ınki değil, Dârülelhân reisi Ziyâ Paşa'nınki olmuştur.[30] Kaderin (ve notanın) bir cilvesi!

Diğer yandan, Klasik Türk Müziği geleneğinde sadece belirli bir aktarım zinciri içindeki konumları, ya da meşkedip naklettikleri eserlerin kaynak, nitelik ya da sayısı dolayısıyla adları hâlâ saygıyla anılan bazı musıkişinaslar vardır. Bunlar, gelenek içerisinde bir tür arşiv ya da gramofon işlevi görmüşlerdir. Örneğin, Dede Efendi'nin öğrencisi Mutafzâde Ahmet Efendi'nin hiçbir bestesi bilinmiyor. Ancak kendisi Türk Musıkisi tarihine «Dede'nin bütün eserlerinin vârisi olan, binlerce mahfuzatı bulunan ve pek çok talebe yetiştiren bir üstad-ı pür kemal»[31] olarak geçmiştir. Dede Efendi'nin bir diğer talebesi olan Yağlıkçızâde Ahmet Efendi bu işlevin bir başka örneğidir.[32]

Demek ki müzisyenin, bu sistem içerisinde bir bakıma ilk sorumluluğu, yetenek ve kişiliğini göstermek zorunda olduğu ilk alan, meşk ve aktarım halkalarında yer alabilmesidir. Müziğin özünü devam ettirip pekiştiren işlevi yanında müzisyenin yaratım ya da yorum işlevlerinin zaman zaman ikinci plânda kalabildiklerini dahi söylemek mümkün. Burada tekniğin kendince bir dışavurum ortamı olarak görülmesini, sanatsal

yaratımın da ifadesini teknik aracın kullanım mükemmeliyetinde bulmasını yukarıda sözünü ettiğimiz «liberal» «mekanik» sanatlar ayırımının bulunmamasına bağlamak yanlış olmaz. Bu durumda, meşk ve hâfızanın öneminin azaltılması musıkinin gerilemesi demek olacaktı. Nota yazısının yayılmaya başlamasından çok önce bunun farkına varılmıştı. Süleyman Faik Efendi'nin 1840'ların başında yazdıkları günümüz için bile anlamlı olabilir :

> «Lâkin fenn-i musıki birbirinden dinlemekle meşk olunagelip bu devirde eski usûle rağbet olmadığından heveskârların sesleri güzel olanları usûl-i dairesinde üstadlardan emek sarfedip meşk etmediklerinden hemen beş on şarkı öğrendikleri gibi cümle musıkiyi tahsil eyledim zannedip öylece kalıyor.»[33]

Porte'li Batı notasının Osmanlı musıkişinaslarınca ilk kez 1830'lu yıllardan sonra Mızıka-yı Hümâyun'da kullanılmış olduğunu biliyoruz. Yeni oluşturulan Mızıka-ı Hümâyun'un başına getirilen Donizetti, Guatelli gibi yabancı müzisyenler beraberinde notayı da getirmişlerdi. 1850'lerde Mızıka-yı Hümâyun mensuplarına ders vermekle görevli bir «Nota muallimi Salih Efendi» bulunduğunu biliyoruz.[34] Bu notanın girişiyle nota basmak amacıyla bir matbaanın kurulması arasında yarım asra yakın bir süre geçmesi gerekmiştir. Bu arada da bazı İstanbullu musıkişinaslar —ve özellikle Saray Fasıl Heyeti ya da Mızıka-yı Hümâyun ile doğrudan ilişkide olanlar— etkilenmiş olabilir. Hacı Hâşim Bey akla gelen ilk örnektir.

1815 - 1968 yılları arasında yaşamış olan Hâşim Bey, meşhur **mecmua**'sının 1862'de yayınlanan ikinci baskısında şöyle yazıyor:

> «...alafranga nota ile peşrevler ve semâiler ve şarkılar her bir makamda tab olunarak işbu mecmuaların füruht olunacağı mahalde ehven fiyat ile satılacaktır.»[35]

Anlaşılan, Hâşim Bey bazı eserleri «Alafranga nota» ile basma ve satma niyetindeydi. Mecmuasının birçok yerinde Mızıka-yı Hümayun'la ilişkilerinin izlerine rastlanan (ve hadd-i-zâtında kendisi de (nota bilmeyen) Hâşim Bey bu tasavvurunu gerçekleştirememiştir. Zira o tarihlerde İstanbul'da henüz bir nota matbaası yoktur.

Diğer yandan Mızıka-ı Hümayun Feriki Ahmet Necip Paşa'nın (ölümü 1883) da yeni bir nota sistemi icad ettiği ve bunu kimseye benimsetemediği rivâyet edilir.[36]

Musıki camiasının nota yazısının yaygınlaşmasını bir ilerleme olarak görmesi beklenemezdi. İstanbul'da ilk «alafranga» nota matbaasının 1875'te Hacı Emin Efendi (1845 - 1907) tarafından kurulduğu söylenir. Avrupa'da Gutenberg'in ilk matbaasıyla ilk nota matbaasının kuruluşu arasında sadece 20 yıl bulunurken, İbrahim Müteferrika ile Hacı Emin Efendi arasında bir buçuk asır geçmiş olması düşündürücüdür. En az 10 yıl süreyle faaliyet göstermiş olan Hacı Emin Efendi'nin matbaasında basılan Türk Musıkisi eserlerinin epey büyük bir bölümü «piyano partili»dir. Yani ilk nota yayımcımız diye övünçle tanıtılan Emin Efendi, aslında, geleneksel müzik çev-

relerine değil, yayınlarını «piyano eşliğinde» çalabilecek çevrelere hitabediyordu. Emin Efendi'nin taşbaskısı nota matbaası uzunca bir süre tek anlamlı nota matbaası olma niteliğini korumuştur. «Piyano parti»siz nota yayımcılığının hızla gelişmesi ise bu yüzyılın başlarından sonraya ve özellikle II. Meşrutiyet sonrasına rastlar. Şamlı Selim, İskender ve Tevfik, İsmail Hakkı Bey, Udî Afet, Onnik Zadoryan, Fahri Kopuz gibi nota yayımcılarının faaliyetleri hep bu dönemdedir.

Resmî kuruluşların (Maarif Nezareti, Konservatuar vs.) nota yayını yapması da ileri bir dönemdedir. Cumhuriyet dönemine dek hiçbir resmî kuruluş nota yayınlamış değildir (Ancak, birçok nota yayını «Maarif Nezaret-i Celilesinin Ruhsatnamesiyle» yayınlanabilmiştir). Nota yayınlayan ilk resmî kuruluş Darülelhan olmuştur; 1924'ten sonra büyük müzikolog Rauf Yekta Bey'in başkanlığındaki bir heyetin nezaretinde yayınlanan 180 yaprak Klasik Repertuarın en seçkin eserlerini kapsar. Buna paralel olarak Darülelhan, Rauf Yekta, Cemal Reşit ve Ekrem Besim'in derledikleri yüzlerce türküyü de 15 Fasikül halinde yayınladı. Meşke dayalı eski musıki öğretim sisteminden ayrılan ilk resmî kuruluşun nota basmak ihtiyacını hissetmiş olması ilgi çekicidir tabii.

Türk Musıkisi eserlerinin basımının doğurduğu teorik sorunlar vardır bir de. «Alafranga» nota yazısı Batı Müziğinin eşit aralıklı (tampere) sistemine uygundur. Bu müziğin içerdiği iki tür ses aralığının gereği olarak bir tip diyez ve bir tip bemol kullanılır. Türk musıkisinde ise ses aralıklarının çeşitliliği dolayısıyla birkaç ayrı tür-

den diyez ve bemol işareti kullanılması gerekir. Daha da önemlisi, bu yeni diyez ve bemol işaretlerinin ne olmaları gerektiğinin tesbiti için Türk Musıkisinin ses sisteminin nazarî olarak açıklanması gerektir. Ancak bu çalışma ve Batı notasının adapte edilmesi ilk kez olarak Rauf Yekta Bey tarafından yapılabilmiş, ilk 'adapte' notalar da Darülelhan'ca yayınlanmışlardır. Cumhuriyet öncesinde yayınlanmış notaların aşağı yukarı tümü ise tampere sisteme uygun değiştirme işaretleriyle yetinmişlerdi.

«Alafranga» notayı olduğu gibi (Türk Musıkisine özgü perdeleri belirtmek için özel diyez ve bemol işaretleri kullanmaksızın) hem musıki öğretimi amacıyla, hem de kendi eserlerini besteleyip yaymak amacıyla **sistematik olarak** kullanan ilk musıkişinas İsmail Hakkı Bey (1866 - 1927) olmuştur. Ancak İsmail Hakkı Bey'in musıki eğitiminin önemli bir bölümünü 13 yaşındayken girdiği Mızıka-yı Hümayun'da yaptığını hemen eklemek gerek.

Batı Müziğinin eşit aralıklı (tampere) sistemine uygun bir nota yazım sisteminin, hangi değiştirme işaretleri kullanılırsa kullanılsın, Türk Musıkisinin inceliklerini ifade edebilmekten her zaman âciz olacağı yolundaki —pek de yanlış olmayan— kanısı hâlâ yaygındır. Bu nota yazısının Türk Musıkisinde kullanılan ses aralıklarının çeşitliliğini, perdelerin hareketliliğini ve «seyir»le çeşniye katkıda bulunan melodik geçkilerin inceliğini tam olarak yansıtamayacağı ve bunların ister istemez icracının yorumuna kaldığı görüşü sık sık dile getirilir. Bugün bile sıkça notanın iş-

levi, eserin yalnızca bir iskeletini vermek ve/veya insan hâfızasının kaçınılmaz hatâlarını düzeltmek olarak algılanmakta. Bu kanının, 1940'lardan sonra Ezgi-Arel nota yazım sisteminin, tüm eksikleri ve yanlışlarıyla, Klasik Türk Müziğinde en yaygın yazım sistemi haline gelmesiyle kuvvetlenmiş olduğu dahi söylenebilir.

Dolayısıyla yazılı musıkinin, notanın, incelenecek, araştırılacak bir **musıki metni** olarak algılanması da hiçbir zaman sözkonusu olmamıştır, doğal olarak. Metin olamayanın daha sonra belge olabilmesinin ne tür tarihsel ve müzikolojik sorunlara yol açtığını tahmin etmek zor değildir.

Ancak, Türk Musıkisi öğrenim ve icrasına Batı notasının geniş çapta girmesine karşı **anti-teknolojik** ya da **korporatist** nitelikte bir direnişin varlığından söz edilemez. Nota yazım ve kullanımı açık olarak bir eski-yeni kavgasına da dönüşmemiştir hiçbir zaman. Batı notasına karşı zaman zaman gösterilmiş kibirli ilgisizliği ise doğal karşılamak gerek herhalde.

Basılı güfte mecmualarının dahi sınırlı olduğu bir ortamda müziğin yazılması ve yazılı olarak iletilebilmesinin sistemin mantığına ne denli aykırı olduğunu göstermeye çalıştık. Müziği bilinçli ve sistemli bir biçimde yazıya döken, notayı kullanan, ya Ali Ufkî gibi bir sihirbaz olabilirdi, ya da bir sahtekâr. Bu konuda simgesel nitelikteki bir anlaşmazlığı Kemal Emin Bara nakleder. Olay «notacı» diye bilinen Mustafa Nuri Efendi ile 19. yüzyılın sonlarının önemli üstadlarından Bolâhenk Nuri Bey arasında —tahminen

1900 ile 1910 yılları arasında— cereyan etmektedir:

> «...İslamiyeti kabul ederek Mustafa Nuri adını alan Melekzet... en süratli okunan bir musıki parçasını Hamparsum notası ile hayrete şayan bir süratle yazardı. Bir gün Bolâhenk Nuri Bey'in evine giderek Nühüft Beste'yi geçmek için ricada bulunmuş. Birkaç hafta devamla ancak geçebileceğine inanan Nuri Bey muvafakat etmiş. —Güfte böyle hatırıma gelmez, ben Beste'yi okuyayım da sen güfte'yi yaz, demiş. Hamparsum notasının Ermeni harflerine benzemesinden ne yazıldığının farkına varmayan üstad, eseri baştan sona kadar terennümleri ile okuduktan sonra: —Oku bakalım, yanlış olmasın, demesiyle Mustafa Nuri güfte ve besteyi okuyuverince üstadın aklı başından gitmiş; iskemleyi kapmış: —Seni gidi çapkın seni... Benim bir ayda elde ettiğim eseri on dakikada cebine kor da gider misin? Yağma mı bu be herif? Feryadıyla pür hiddet yerinden fırlayınca...».[37]

Bolâhenk Nuri Bey'in feverânının nedeni mülkiyet duygusu değildir. Nâdide ya da zor bir eseri kendi tekeline almak isteyen, kimseye öğretmeyen ve bunu gurur ve prestij meselesi yapan musıkişinasın durumu bir sapkınlık olarak algılanmıştır hep. Ancak, eserin öğretilip aktarılacağı öğrencide de bazı temel niteliklerin aranması doğaldı.

Bu niteliklerin başında da, müzik yeteneğiyle birlikte, bu yeteneğin göstergesi olan hâfıza gelmekteydi. Eserin usulüyle meşkedilip hâfızaya nakşedilmesi, onun gelecek kuşaklara intikal ettirilmesi için esastı. Bunun kısa yolu, kestirmesi, kaçamağı yoktu. Meşkten başka bir yola başvurulduğunda da olay öğrenim olmaktan çıkıp bir hırsızlığa dönüşüyordu. Nuri Bey'in itirazı olağan öğretim ve aktarım zincirini yozlaştıran notayadır. Yoksa, eğer Mustafa Nuri Bey, normal olarak meşke devam etseydi kendisiyle Bolâhenk Nuri Bey arasında, tıpkı Hâşim Bey'le Hacı Arif Bey arasında 1840'larda gelişen ilişkinin tekrarlanmaması için bir engel yoktu :

> «Ârif bey ... bir gece bermûtad Hâşim Bey'den eser meşkederken o makamın ikinci bestesini de meşk etmesini rica etmiş. Haşim Bey : ben bu eserleri altı ayda meşk etmiştim, sen nasıl olur da bir meşkde alabilirsin? demiş. Hacı Ârif bey ricasını tekrar edince Hâşim bey meşke karar vermiş, fakat ertesi günü (bu eserleri) okuyamadığı takdirde bir daha kendisine hiçbirşey meşketmeyeceğini söylemiş. O da : Peki! demiş. Bunun üzerine geriye kalan ağır ve yürük semâilerini de meşketmiş... sabah erkenden Ârif'i çağırmış. Biraz sertçe : Haydi oku bakalım! demiş. Ârif okumaya başlamış. Olmadı dediği yerleri Ârif Bey kendi kendine tekrar düzeltmiş. Ârif'in harikulâde zekâsını görünce çehresini değiştirmiş, sözünü yumu-

şatmış, gözlerinden yaşlar dökülerek alnından öpmüş : 'Ârif' demiş, ben bu sesleri tam altı ayda geçmiştim. Aferin oğlum! Ömrümün sonuna kadar ne biliyorsam sana vereceğim.»[38]

Müziğin öğretim ve aktarım zincirlerine tamamen yabancıydı nota yazımı. 1875'ten sonra Batı notasıyla Klasik eserlerin basılmasına başlanması kesinlikle sistemin kendi iç gereksinmelerinden, ya da değerli eserlerin nisyana uğramasını engelleme dürtüsünden kaynaklanmış değildir. 19. yüzyılda Hamparsum kolleksiyonu toplayan bir-iki varlıklı paşa dışında bu amaca yönelik güçlü bir dürtü yoktur zaten. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bir eserin unutulmama olasılığı, meşkedildiği talebe saygısıyla doğru orantılıydı.

Ölümlü Musıki

Musıkinin yalnızca hafızaya dayanması ve öğrenim ve aktarımının bu yolla yapılmasına paralel olarak, üstad musıkişinasların ölümüyle bazı kıymetli eserlerin ve hatta bir bütün olarak musıkinin kaybolacağı korkusu yaşanmıştır. Ölüm dolayısıyle intikal zincirinin kopması, musıki bilgi ve birikiminin tümden yokolmasını çağrıştırır. Bu korku aşağı yukarı her devirde yaşanmıştır. 1713 - 15 yılları arasında yazdığı **Osmanlı Tarihi**'nde Kantemiroğlu şöyle diyor :

«İstanbul şehrinde... çok sayıda Musıkişinas ve Musıki seven arasında musıkinin temellerini anlayan ya üç ya da dört kişi vardır.»[39]

Bu sözlerde bir panik, zamanın hep musıkı aleyhine işlediği duygusu seziliyor. Aynı duyguyu Kantemiroğlu'ndan kırk yıl kadar sonra Fransız sefâreti baştercümanı Fonton, Şark musıkisi hakkındaki risâlesinde dile getiriyor:

> «... Kantemiroğlu'ndan bu yana musıki bilgisi ilerleyeceğine gerilemektedir. Bir gün tamamen kaybolacağından korkulabilir. Günümüzde musıki ustaları arasında yirmi yıldır kör olan Yorgi adlı bir Rum, biri Ömer, diğeri Araboğlu adında iki derviş ve Musi diye anılan bir Yahudi vardır. Musıkinin gerek teorisini gerekse icrasını iyi bilen yalnızca bunlardır. Öldüklerinde, ellerindeki bilgiyi de mezara götürecekleri kesindir, zira Şarklılarda notanın kullanılmayışı herşeyi ezberlemeyi zorunlu kılar.»[40]

Bir asır kadar sonra, Süleyman Faik Efendi, 1830 ve 1840'ların musıkişinaslarından söz ederken, Enderûn meşkhanesinin kapatılmasından sonra artık musıkibilir kimse yetişmediğinden şikâyetle sözlerini şöyle bitirir:

> «Elhâsıl Hamamcıoğlu ölürse usul-i musıkiyi bilir, beste okur ve icat eder kimse kalmaz olup musıki inkıraz bulacak (yokolup gidecek)».[41]

Musıkinin nesilden nesile intikalinin kişilerin ömürleriyle kayıtlı olduğunun ıstıraplı bilincine rağmen tâ 20. yüzyılın başlarına dek nota kullanmaya rağbetin arttığına dair önemli ipuçla-

rına rastlanmaz. Nota kullanılmasıyla eserlerin unutulmaktan kurtulabileceğine yönelik ilk yazılı şikâyet 1894 yılında yapılmıştır.[42]

Klasik Türk musıkisinden söz eden birkaç yazar, bu esaslı gelenek içinde neredeyse kaybolan tek tük yazıya dökme teşebbüslerinin önemini abartmışlar ve hatta bundan bir övünç payı çıkarmaya çalışmışlardır.[43] Bizce önemli olan, son dört yüzyıl içinde dört ya da beş kişinin birer nota yazısı icad etmiş olması değildir. Önemli olan, bu nota yazılarının hiçbirinin **kullanılmamış olmasıdır.** Zaten birkaç nota mucidini biraraya getirip «Türk Notasının 1000 yıllık bir geçmişi var» demek büyük bir perspektif hatası olur. Türk Musıkisinin de Klasik Batı Müziği gibi çok eskilerden beri nota yazısına sahibolduğunu her ne pahasına olursa olsun kanıtlamaya çalışmak, gereksiz bir taklitçilik dürtüsünden kaynaklanan müzikolojik bir zorlamadır.

Klasik Türk Musıkisi geleneği içerisine «alafranga» nota kullanımının tedricen girmesini, herhangi bir sanatsal anlam vermeden, «sadece» Tanzimat sonrası Batılılaşma hareketinin küçücük bir parçası olarak görmek sanırız daha doğru olacaktır.

Klâsik Türk Musıkisi evreni, nereden bakılırsa bakılsın, bir zanaatkâr loncasının **maddî** düzenine sahip değildi. Ancak, kendi iç örgütlenmesi ve iç ilişkilerinde ona loncavâri bir görünüm veren ve hiyerarşisinin yüzyıllar boyu devamını sağlayan da **hâfızanın mutlak egemenliği** idi Kurumsallaşmış, resmî bir musıki esnaflığı ya da loncası yoktu. Ancak, meşk ve hâfıza unsurları. âdetâ «kerte» değiştirip tüm müzik ke-

siminin bir tür ideolojik harcı haline gelebilmişti. Bir esnaf örgütünün maddî unsurlarının hemen hiçbiri mevcut değilken, onlar yerine geçmiş ve işlevlerini üstlenebilmişti.

Bunu yalnızca sembolik bir yer değiştirme olarak görmemek gerek. Hâfıza, teknik bir aracı ya da bireysel müzisyenin övünç vesilesi olmaktan çıkıp müzik üretim, aktarım, icra ve yorumuna egemen birleştirici bir ilke haline gelmiş, alanın tümüne —hayat kaydıyla— damgasını vurabilmiştir. Klasik Türk Müziğinin beş asra yayılmış yazılmamış fütüvvetnamesidir bu hâfıza ilkesi. «Türk Musıkisi semâîdir» derken de Ekrem Kardeniz'in kasdettiği, özel bir yetenek ya da bireysel, geçici bir amaç değil, işte bu yazılı olmayan anayasadır.

NOTLAR

(1) İbnülemin Mahmut Kemal İNAL **Hoş Sada**, İstanbul, İş Bankası yayınları, 1958, s. 26.

(2) British Library (Ms. Or. Sloane 3114). Mecmuanın müsveddeleri Paris'te, Bibliothèque Nationale'dedir (Ms. Turc 292).

(3) Bk. Şükrü ELÇİN **Mecmua-ı Saz u Söz** (Tıpkıbasım), İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1976.

(4) Oysa 1640'lı yıllarda İstanbul'a gelmiş bir seyyah olan Du Loir, 1654 yılında Paris'te yayınladığı bir kitaba Galata Mevlevîhanesinde dinlemiş olduğu Mevlevî Ayininin küçük bir bölümünün notasını eklemiştir. Bk. **Les Voyages du Sieur Du Loir, Ensemble de ce qui se passa à la mort du feu Sultan Mourat dans le Serrail...**, Paris, François Clouzier, 1654, s. 149 - 157. Batı notasıyla yayınlanan ilk Türk musikisi eseri, sanırız budur. Gerçi Du Loir'dan önce, 1590'lı ve 1600'lü yıllarda Osmanlı topraklarına gelmiş olan bir Alman seyyah olan Salomon Schweigger seyâhatnamesinde bir nota vermektedir. Ancak, Schweigger'in verdiği sadece **iki ölçü** uzunluğundaki müzik parçasının **ne olduğu** belli değildir. Dolayısıyla, kanımızca Du Loir'ın verdiği bir Mevlevî Ayininin «Ey ki Hezâr Aferin» parçasının notasını, Batı notasıyla yayınlanan ilk Türk Musikisi eseri telâkki etmekte sakınca yoktur (bkz. Salomon Schweigger, **Eine Reissbeschreibung aus Deutschland nach Konstantinopel**, Nürnberg, Lautzenbergen, 1608, sayfa 208 - 209.

(5) Bk. **Quanto di piu Curioso e Vago ha potuto raccorre CORNELIO MAGNI... In viaggi e di more per la TURCHIA... distesa da Alberto Bobovio Leopolitano, trattenuto con nome di Ali Bei, İn Qualità di Paggio di Musica**, Parma, 1679, s. 550 - 556. Cornello Magni burada, Ali Ufkî'den nak-

len Enderun meşkhanesinin örgütleniş ve işleyişini, padişah huzurunda yapılan fasıl ve nöbetleri ayrıntılı bir biçimde anlatır.

(6) J. B. LABORDE **Essai sur la Musique Ancienne et Moderne**, Paris, 1780, Cilt I, s. 423; M. GUYS **Voyage Littéraire de la Grèce**, Paris, 1786, Cilt II, s. 33.

(7) İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi (Y. 2768). Kantemiroğlu'na ilişkin en kapsamlı tarihsel ve müzikolojik araştırma için bk. Eugenia POPESCU-JUDETZ **Dimitrie Cantemir-Cartea Ştiinţei Muzicii**, Bükreş 1973.

(8) Bk. D. CANTEMİR **The History of the Growth and Decay of the Othman Empire**, London, 1734, I. Kısım, III. Bölüm, s. 151 - 152. O dönemin İstanbul'unun en makbul musıki üstadlarından telâkki edildiği de kuşku götürmeyen **Kantemiroğlu**, kendinden 50 yıl kadar önce yaşamış olan Ali Ufkî'nin **Mecmua-ı Saz u Söz**'ünün varlığından habersizdir: «Hurûf ile perdelerin sadâsı ve rakam ile vakt-i hareketi ve vezn-i usûli müteaddid ve bilâ kusur nezâket-i şurut-ı mûsıki üzre zabt ve icra eyleyeni dahi görmedik.» (**Kantemiroğlu Edvârı**, s. 6). Yazılı kaynakları araştırmayacağı, buldukta da yararlanmayacağı tasavvur dahi edilemeyecek olan Kantemiroğlu'nun Ali Ufkî'nin kitabını bilmemesi, **Mecmua-ı Saz u Söz**'e gerçekten de XVII. yüzyılın ikinci yarısının musıkişinaslarınca hiç rağbet gösterilmemiş olmasının bir diğer delilidir.

(9) Ch. FONTON **Essai sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne - A Constantinople 1751** (Paris, Bibliothèque Nationale, Fransız Elyazmaları, N. A. 4023).

(10) Giambatista TODERİNİ **De la Littérature des Turcs**, İtalyancadan Fransızcaya çeviren: Abbé de Cournand, Paris, Poinçot, 1789, Cilt I, sayfa 218 - 219 (altını biz çizdik); kitabın İtalyanca aslı Venedik'te 1787 yılında yayınlanmıştır.

(11) J. B. LABORDE **Essai sur la Musique Ancienne et Moderne**, Paris, 1780, Cilt II, s. 422

(12) R. YEKTA «Le Compositeur du **Pechrev** dans le mode **Nihavend**», **Revue Musicale** içinde, VII, no. 5, 1 Mart 1907, s. 117 - 121. Bu, Rauf Yekta'nın bu konudaki birçok yazısından sadece ilkidir.

(13) Bk. POPESCU - JUDETZ a.g.e., s. 91 - 92.

(14) Süleymaniye Kütüphanesi (Nafiz Paşa elyazmaları 1242/ I - II).

(15) Abdülbakî Nasır Dede'nin kaydettiği eserlerin üçü III. Selim'e, diğeri de Seyyid Ahmet Ağa'ya aittir. III. Selim'in Sûzidilârâ Ayiniyle Abdülbakî Nasır Dede ilk kez bir Mevlevî Ayininin tümünü notaya almış oluyordu.

(16) M. NIEBUHR **Travels through Arabia and other Countries Int the East**, Edinburg, 1792, Cilt I, s. 131 - 132.

(17) Giovanni Battisa DONADO «**Della Letteratura De' Turchi** Venedik, 1688, sayfa 132 - 133.

(18) Sabri ÜLGENER **İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası**, İstanbul, Der Yayınları, 1981, s. 91 - 92.

(19) **İstanbul Konservatuarı Neşriyatı**, Cilt I (İlahiler), İstanbul, 1931, Rauf Yekta'nın önsözü, s. V.

(20) **Atrab-ül Âsâr fî Tezkire-i Urefâ-yı Edvâr**, yayına hazırlayan Mehmed Veled, **Mekteb** mecmuası, sayı 11, 11 Zilkâde 1311, s. 462.

(21) aynı yer, s. 463.

(22) Daha da ilginci, çeşitli dönemlerde, kendi isimlerini yaymak istemeyen bazı besteciler eserlerini Farabi, İbn-i Sina, Abdülkadir Meragi ya da Kâtip Çelebi gibi «mitolojik» müzisyenlerin isimleriyle maskeleyerek yaymışlardır. Bu olayın bize en yakın örneğini Farabi'ye «atfettiği» birkaç saz eseri bestelemiş olan İsmail Hakkı Bey (1866 - 1927) vermiştir. Böyle bir durum, musıkiyle alenen uğraşmaktan utanç duyabilen bazı ulema ile eserinin nasıl karşılanacağını kestiremeyen acemilerin çekingenliğinin sonucu olarak yorumlanmıştır. Şeyhülislâm Esat Efendi'nin **Atrab-ül Âsâr**'ında 17. yüzyılda bir ya da iki musıkişinasın ilmiye sınıfında yüksek rütbelere eriştikleri için musıkiyle uğraşmaktan vazgeçtiklerine ilişkin kayıtlar yok değildir. Ancak, olay bizce bu kadar basit değildir. Bu tür «usta işi» eserlerin sayısı birkaç İstanbul pâyelinin bağnazlığıyla açıklanamayacak kadar çoktur. Ayrıca, İslâmda dinsel inançlarla musıkî icrası arasındaki ilişki açık seçik ve kesin olmadığı gibi, musıkiden dinsel nedenlerle feragat etmenin sonucu da eser bestelemeye devam edip hayâlî ve efsânevi bir isim altında yaymaya çalışmak olmasa gerektir. Daha geniş çaplı ve «makro» seviyede yorumlanması gereken bir âdetle karşıkarşıyayız.

Şeyhülislâm Esat Efendiyle aşağı yukarı aynı zamanda İstanbul'da bazı musıkişinasların, hâfızalarında Yunan feylesofu Eflâtun'a ait eserler bulundurduklarını iddia ettik-

lerini biliyoruz (bkz. Charles Fonton a.g.e., s. 107 - 108). Bu musıkişinaslar Eflâtun'a «ait» bu eserleri kıskançlıkla saklarlar ve kimseye öğretmezlermiş. Eflâtun'un zaten besteci olmaması ve besteleri bulunsaydı bile bunların neredeyse iki bin yıl sonrasına ulaşma imkânlarının olmaması bir yana, eserleri bu kadar «eski» bir kişiye atfetmek gereği niçin duyulmuştur?

Yeni bir esere «eski» bir besteci icad etmeyi bireysel ya da istisnai değil, belki de belirli bir sürekliliği ve mantığı olan bir kültür olayı olarak görmek gerek. Sorun o zaman çekingen müptedî veya nâdim din adamı, yahut da «çok eski ve nâdide» bir eseri bilen tek kişi olmanın gururu sorunu olmaktan çıkar. Beğenilen, fakat herhangi bir sebeple bestecisi bilinmeyen ya da unutulmuş eserlerin **efsanevî** bir besteciye atfedilmesine en iyi örnek **Abdülkâdir Merâgî**'dir. XIV. asrın sonuyla XV. asrın başlarında yaşamış olan Merâgî büyük bir musıki nazariyatçısıdır. Ancak onun bugüne dek kalmış, bize ulaşmış eseri yoktur. Klâsik Türk Musıkisi repertuarında Abdülkâdir Merâgî'ye atfedilen 30 kadar eserin muhtemelen hiçbiri gerçekten ona ait değildir. Bu eserlerin ayrıntılı bir müzikolojik analizi bugüne dek yapılmış değildir; ancak, güfte, üslup, kullanılan makam yapısı ve geçkiler, bu eserlerin 17. ya da 18. yüzyıla aidiyetlerine işaret etmektedir. Kaldı ki, Klâsik Türk Musıkisi repertuarında, bestelendiği takribi tarih bilinebilen en eski eser 16. yüzyılın ikinci yarısından (yani Abdülkadir Merâgi'den birbuçuk asır sonra) öncesine gitmez. Demek ki, besteci olarak Abdülkâdir Merâgi efsanesi, 16., 17. ve 18. asırlarda sürekli olarak beslenmiş, geliştirilmiş bir efsânedir.

Klâsik Türk Musıkisi geleneği içerisinde, demek ki, geleneği geliştirip devam ettirmekle yetinmeyen musıkişinaslar olmuş ve bunlara her asırda rastlanmış. Burada geleneğin «eskiliğini», «köklülüğünü» kanıtlama, somut eserlerle ortaya koyma isteği sezilliyor. Geleneği, rakip bir gelenekten veya herhangi bir musıkî alternatifinden korumak için yapılmıyor bu. Batı musıkisi ile temasların başlamasından çok önce de var, ve bu girişimler neredeyse **kollektif** bir nitelik taşıyor. Osmanlı kent musıkisi geleneğini Fetih'ten önceye, Türklerin Anadolu'ya gelmelerinden önceye, İslâm'dan önceye ve hattâ, Eflâtun örneğinde de

görüldüğü gibi, Milât'tan önceye götürebilmek, eskiliği, köklülüğü, yerleşikliği eserlerle mutlaka kanıtlamak güdüsü seziliyor. Geleneğin kendini devam ettirmesi değil, geleneğin **kendini icad etmesinden** bahsetmek yanlış olmaz. Yoksa niye buram buram 19. yüzyıl üslûbu kokan bir ilâhî, Mevlâna'nın oğlu Sultan Veled'e, aynı üslûpta bir peşrev Kâtip Çelebi'ye, bir diğeri de örneğin Farâbî'ye atfedilsin? Akılcı bir tarih bilincinin ve tarihsel belge niteliğini taşıyan notanın yokluğunda, geleneğin sürekli olarak kendine mitolojik, efsânevî bir köken, uzun ve köklü bir geçmiş icadetmeye çalışmasına şaşmamak gerek.

(23) Rauf Yekta **Esatiz-ül Elhan,** I. cüz, İstanbul, 1318, s. 13. Sözü edilen kişi Zekâl Dede'dir, tarih de 1844. Zekâi Dede'nin (1824 - 1897) hiçbir zaman porte'li notayı öğrenmediğini bilmem söylemeye gerek var mı?

(24) İbnülemin Mahmut Kemal İnal, a.g.e., s. 90 (altını biz çizdik). Bu olay muhtemelen 1880'li yıllarda cereyan etmiştir.

(25) **Hafız Mehmet Zekâi Dede Efendi Külliyatı,** İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, Cilt II, 1941, s. 282.

(26) aynı yer.

(27) aynı yer.

(28) aynı yer.

(29) Bu olayı, kaynak belirtmeden, Sadun Aksüt nakletmiştir. Bk. Sadun Aksüt «Zekâizâde Hâfız Ahmed Irsoy (Hayatı ve Eserleri)», **I. Milli Türkoloji Kongresi (1980),** Kervan Yayınları, İstanbul, s. 487.

(30) İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı, **Türk Musıkisi Klâsiklerinden Yegâh Faslı** (No. 7), İstanbul, Hüsnütabiat Matbaası, 1954.

(31) İbnülemin Mahmut Kemal İnal a.g.e., s. 32.

(32) **İstanbul Konservatuarı Neşriyatı,** Cilt I (İlahiler), İstanbul, 1931, Rauf Yekta'nın önsözü, s. IV.

(33) nakleden İbnülemin Mahmut Kemal İnal a.g.e., s. 517 - 518.

(34) Mahmut Ragıp GAZİMİHAL, **Türk Askeri Mızıkaları Tarihi,** İstanbul,a Maarif Basımevi, 1955, s. 55.

(35) **Hâşim Bey Mecmuası,** 1280 (1864), s. 87.

(36) M. R. GAZİMİHAL, **Türk Askeri Mızıkaları Tarihi,** İstanbul, Maarif Basımevi, 1955, s. 68.

(37) **Türk Musıkisi Dergisi,** Sayı 12, Ekim 1948, s. 33. Bu olay, öğrenim ve kullanımı nisbeten basit olan Hamparsum notasının icadından **bir yüzyıl sonra** cereyan ediyor.

(38) Nakleden Reşat Ekrem Koçu **İstanbul Ansiklopedisi, Hacı Ârif Bey maddesi,** Cilt II, İstanbul, 1959, s. 986 - 987.

(39) Demetrius Cantemir **The History of the Growth and Decay of the Othman Empire,** London, 1734, s. 152.

(40) Charles Fonton **Essai Sur La Musique Orientale Comparée à La Musique Européenne - A Constantinople 1751** (Paris, Bibliothéque Nationale, Fransız Elyazmaları, N. A. 4023, s. 35 - 36).

(41) Nakleden İbnülemin Mahmut Kemal İnal, **Hoş Sadâ,** İstanbul, 1958, s. 158 (Hamamcıoğlu diye kastedilen İsmail Dede Efendi'dir).

(42) **Mekteb Mecmuası,** Mehmed Veled, sayı 10, 11 Zilkâde 1311, s. 463.

(43) Lâika Karabey AKINCI **Garplı Gözüyle Türk Musıkisi,** İstanbul, Doğan güreş yayınları, 1963, s. 25 - 29; Yılmaz ÖZTUNA **Türk Musıkisi Ansiklopedisi,** Cilt II - 1. Kısım, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı yayınları, 1974, s. 96 - 99; Murat BARDAKÇI «Türk Notasının Bin Yıllık Geçmişi», **Ekonomide Diyalog** içinde, Yıl I, Sayı 2, Temmuz 1983, s. 71 - 73; Etem ÜNGÖR **Türk Marşları,** Ankara, 1966, s. 21.

EK 1

Şark Musıkisinin büyük koruyucusu Hüseyin'in İranlıların en büyük Musıkişinası olan Hoca Mûsıkâr'a ve öğrencisi Arap Gulam'a derin bir saygısı vardı. Musıki san'atı Sultan Mehmet devrinde İstanbul'un asilzadelerinden Osman Efendi tarafından yeniden ihya edilinceye dek İran'lılarla Türkler Hocayla Gulam'ın musıkisine son derece düşkündüler.

Osman Efendi ardında birçok talebe bırakmıştır. Bunların arasında hânende olarak meşhur Hâfız Kömür, Buhurcuoğlu, Memiş Ağa, Küçük Müezzin ve Tesbihçi Emir vardır. Sâzendeler arasında ise iki Rum temayüz etmiştir: Ortodoks Angeli ve ihtidâ ederek Ahmet adını almış olan bir diğeri. İkisi de onbeş yıl süreyle bana musıki öğretmişlerdir. Yahudiler arasında Çelebiko, Türklerdense Derviş Osman ve talebesi Kurşuncuoğlu, Taşçıoğlu Sinek Mehmet ve Bardakçı Mehmet Çelebi anılabilir. Bu son ikisi Kanbosu (?) Mehmet Ağa'nın talebesi olduktan sonra Fenerli bir Rum asilzadesi olan Ralaki Evpragiotis ile birlikte benim öğrencim oldular. Ralaki'ye musıkinin bazı kısımlarını ve özellikle nazariyatı ile birlikte, daha önceleri Türklerce bilinmeyen ve

kendi icadım olan şarkıları notalar aracılığıyla yazma yöntemini öğrettim. Musıkinin nazarî ve amelî kısımlarında İmparatorluğun baş kesedarı Davul İsmail Efendiyle haznedarı Lâtif Çelebi de talebem oldular. Bu ikisinin ısrarıyla İmparator III. Ahmede ithaf ettiğim küçük bir musıki kitabını Türkçe olarak kaleme aldım. Duyduğum kadarıyla da bu kitapta verdiğim bilgiler bugün hâlâ rağbetle kullanılıyormuş.

Avrupalı okuyucularım musıki gibi son derece asil bir san'atı bütün Hristiyan âlemince barbar telâkki edilen bir millette nasıl olup da yüceltiğime şaşırabilirler. Bu barbarlık sıfatı, gerçekten de, Osmanlı İmparatorluğunun ilk zamanlarında Sultanların sadece ülkelerinin sınırlarını genişletmekle uğraştıkları dönem için geçerli olabilir. Ancak, zamanla savaşlar azalıp uzun barış dönemlerinde san'atların gelişmesiyle eski barbarlıktan eser kalmamış, vahşet de medeniyete dönüşmüştür. Hiç tereddütsüz söyleyebilirim ki ölçü ve güfte inceliği bakımından Türk Musıkisi herhangibir Avrupa musıkisinden daha mükemmeldir. Ancak bu musıkiyi anlamak çok zordur. Dünyanın en büyük Sarayının ve Hükümdar maiyetinin yer aldığı İstanbul gibi geniş bir şehirde çok sayıda musıkişinas ve musıki sever arasında Türk Musıkisinin esaslarını iyice anlamış üç ya da dört kişiden fazlasını bulamazsınız. Bunun nedeni Arapların terkip adını verdikleri ses kısımlarının tümünü anlamanın zorluğudur. Hoca'nın da dediği gibi sonsuz sayıda terkip vardır: **Amma ki terkibata nihayet yok.** Amacım burada bu konulurdan uzun uzadıya söz etmek değildir. Allah izin

ve ömür verirse Şarklıların musıki san'atı hakkındaki düşüncelerini ayrı bir kitapta anlatacağım.

Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu)

History of the Growth and Decay of the Othman Empire, London, 1734, sayfa 151-152

EK 2

Hâtime

Mükaddime-i kitabda arz eylediğim vechile, fakirin «Atrab ül Asar»a hizmetim tarz-ı tahririni iğlâktan kurtarıp açık ibare ile yazmak, derununda bestesi mehcur olmuş bir hayli güfteleri tab edip mecami-i musıkiyeden ve ashab-ı musıkiden sahib-i tercümenin elyevm okunan bestelerini ilave etmek, bazı meşahirin teracüm-ü ahvalini —tezkirelerden ve bazı erbab-ı vukuftan istiane ederek— taraf-ı âcizanemden tevzi etmek gibi şeylerden ibarettir.

Atrab-ül Asar'da teracüm-ü ahvali münderiç zevat topu yarım asır zarfında İstanbul'da güzeran eden hanendegânın bihakkın ilm-i edvâra vâkıflariyle daha birkaç şurada burada işitilen kimselerden ibarettir. Halbuki —her kavmin kendine göre nagamat-ı milliyesi var ise de— fen-i musıkiyi Yunan'dan âlem-i İslâmiyete nakleden imam Farabi'den sonra Arap'ta, Acem'de, Türk'te ümeradan, ulemadan, meşayihden, ketebeden, askeriyeden, avamdan binlerce musıkişinas geçmiştir. Bunlardan kısm-ı âzâmının nâm ve şânı ve bir kısmının tercüme-i hâli mefkud olduğu gibi, yine kısm-ı âzâmının âsârı mahvolmuş gitmiştir. Yalnız tercüme-i hâli mevcud olanlar kütüb-i

edebiye-i arabiye ile Acemce, Türkçe tezkirelerden toplanılacak olsa zehametli birkaç cilt teşkil eder. Çi fâide ki ilm-i edvâr havâî yani nefse müteallik bir ilim olup onu rabtedecek bir vasıtamız elyevm mevcut olmadığından ve erbabı ise minel kadîm ketm ve imsâkı mukteziyat-ı fenden addeylediklerinden sahib-i tercümenin sebeb-i şöhreti olacak eseri meydanda olmamakla onların terâcim-i ahvâliyle uğraşmak da mühim görülemiyor. İşte yirmi cilt «Agani» ki edip Isfahani onu toplamış da «bestelerinin bekasını ne ile temin edeceğim» diye hiç düşünmeyerek uzun uzadıya tarifat-ı musıkiyesine girişmiştir. Nefis kitap münderecatı olan terâcüm-ü ahval-ı şuarâ ile eş'ar-ı kadime münasebetiyle Arabın yegâne düsturüledebi olduğunda söz yok ise de musıkiye müteallik olan mebâhisi hükümsüz kalmıştır.

«Nagamatı rabtedecek bir vasıtamız yoktur» demiştim. Evet! Ortada Alafranga ve Hamparsum notaları var ise de gerçekten fen-i edvâra mensup olanlardan tahkik edilip bittecrübe dahi sabit olduğu veçhile bu notalar bizim nagamatımızı bihakkın ihata ve ihtiva edemiyorlar. Bestenin asıl ruhu mesabesine olan birtakım hurde ve musannâ nağmeler hariçte kalıyor. Vakıa bir üstad besteyi notaya aldığı gibi mükemmel suretle okuyor. Bunun sebebi ise notaya alıncaya kadar hâsıl olan kulak dolgunluğu ile esnâ-yı tahrirde kendine mahsus olarak vaz eylediği işaretlerden başka bir şey değildir. Çünkü keretle müşahede olunmuştur ki o üstadın notasından diğer bir üstad öyle mükemmel bir şekilde okuyamamıştır, hatta —garaibden olmak üzere— aradan biraz zaman geçince notaya alan kimseler bile

bihakkın okuyamadıkları görülmüştür. Alafranga notasına bazı işârât ilavesiyle Osmanlı musıkisini ihtiva edecek bir hale getirmek mümkün olduğunu tahkik eyledim.

Ashab-ı edvârın ketm ve imsâkını söylemiştim. Evet! Bu herkesçe mâlûm olup adetâ darbımesel seyyaresine girmiştir. Musıkiye müteallik her ne var ise elden geldiği kadar ketm etmek bunların senen-i kadîmesinden olmakla hem kendi nâm ve şânları hem eserleri mün'adim olmuştur ve olmaktadır. Dünyada en büyük mes'udiyet bekâ-yı nâm olup bunun uğruna pek büyük fedakârlıklar edildiği hâlde mislin mâruzlarından dolayı erbab-ı musıki bu şereften mahrum kalmıştır. Bugün reisleri Farabi olduğu halde musıkide şöhreti hemân bir kavl-i mücerredden ibaret olup bereket versin kendisi fen-i hikmette dahi üstâd-ı yegâne olmakla o cihetten derece-i fazl ü kemali taayyün etmiştir. Şu küçük tezkereye şöhreti âfâkı ihata eyleyen Dede Efendi merhum ile daha bir iki zatın tercüme-i hâlini ilave etmek arzu eyleyip erbabından taleb eylediğim halde mes'elemin isafına muvaffak olamadım. Binaenaleyh vazife-i insaniye olmak üzere bu kadarcığını olsun yed-i ketmandan tahlis ederek neşre muvaffak oldum. Eğer müntesiban-ı ilm-i edvârdan bir gayretkâr rastkerdâr zuhur edip de mükemmel bir tezkere yazarsa âlem-i maarifi kendisine minnettar etmiş olur.

Mehmet Veled

(**Mekteb** mecmuası, sayı 10, 11 Zilkâde 1311, s. 463 - 464)

2. BÖLÜM

BİR 'AÇIK MÜZİK' OLARAK KLASİK TÜRK MUSIKİSİ

Klasik Türk Müziği ile «açık müzik» kavramının yanyana getirilmesi şaşırtıcı olabilir. Son 20 - 30 yılda bazı Batı Müziği bestecilerinin geliştirdikleri bazı yaklaşım ve arayışlar, icracıya bir yaratım (sadece 'yorum' değil) özgürlüğü tanımak yönünde olmuştur. Bu arayışlar hep icracıyı, özgün icrayı ön plana çıkarmıştır. Kısaca, dokunulmazlığı olan, tek sesi, tek notası değiştirilemeyen, «anıtsal» müzik anlayışının tam tersi söz konusudur.

Hemen belirtmek gerekir ki Karl Heinz Stockhausen ya da John Cage'in kullandıkları anlamda «açık müzik» sıfatını mekanik olarak Klasik Türk Müziğine yakıştırmak doğru olmaz. Burada söylemek istediğimiz, bugün çok katı kurallara bağlıymış gibi görünen Klasik Türk Müziğinin aslında birçok açıdan Pierre Boulez'in, Stockhausen'in arayışlarını, hiç olmazsa tavır olarak, anımsattığıdır. Diğer bir deyişle, Klasik Türk Müziğinin üretim, icra ve yorumundaki özgürlük alanları sanıldığından çok daha büyüktür. Bugün kendisine yakıştırılan «katı», «ağır», «ciddî» gibi sıfatların yarattığı imgenin tam aksine, Klasik

Türk Müziği geleneğinin aslında azımsanmayacak sayıda «açıklık» ögesi içerdiği görülecektir.

«Özgürlük Alanları»

Her şeyden önce Klasik Türk Müziğinin temel **makam** yapısının sağladığı özgürlüklerden söz etmek gerekir. Cumhuriyet döneminde resmî müzik ideolojisinin bu yönde yarattığı klişenin aksine, makamsal müzik, makamı özümsemiş besteci ve icracılar için bir cendere değildir. Aksine, her makam onu kullanmasını bilenler için açık bir alan, her an gerileyen bir ufuktur.

Teknik ayrıntılara girmeden kısaca şunu söyleyebiliriz: bir makamın kişiliği ve alanı bir mekân (sabit perde ve aralıklar) bir de zaman unsurunca belirlenir. Ses evrenindeki mekân dizilerinin örgütlenişi, hiyerarşisi, göreli önem ve ağırlıkları, vurgulanmaları, makamın kimliğini belirler.[1] Zaman unsuruna uygulanan kurallar formel bestelerde daha bağımlı, taksim'ler ve bazı başka icralarda ise daha özgürdür. Bu çerçeve içerisinde bestecinin olanakları epey büyüktür. Bunlardan biri de bir mekân-perde örüntüsünden bir diğerine sıçramak, bir makamdan diğerine geçki yapmaktır elbette. Ancak, sınırsız olmayan bu özgürlüğün sonuçta icranın ana makamında bağlanması, karara varması gerekir.

Buradan hareketle müzisyen, özümsediği bu makamın içinde ritmik elemanlar, motifler, cümleler yaratır, özgürce gezinir. Bir makam, herşeyden önce seslerde bir gezinme, bir **seyirdir**; bu seslerin kendisi değil.

Kantemiroğlu **Edvâr**'ından, Haşim Bey **Mecmua**'sına, Abdülbâki Nâsır Dede'nin **Tedkik ve Tahkik**'inden Ahmet Avni Bey'in **Hânende**'sine kadar tüm yazılı kaynaklar makam ve terkipleri herşeyden önce bir ses dizisi olarak değil, bir esas dizinin sık sık dışına da çıkabilen bir melodik gezinti türü, bir örgü olarak tanımlarlar. Kullandıkları ses dizileri aynı olan birçok makam vardır. Ancak, makamı tanımlayıp ona kişilik kazandıran, melodik çizginin «seyrü hareketi» ve bu hareketin sonucu olarak oluşan özel perde (ses) hiyerarşisi ve küçük melodi parçacıklarıdır. Örneğin Abdülbâki Nâsır Dede, 1795 yılı civarında kaleme aldığı **Tedkik ve Tahkik**'te **Rast** makamını şöyle târif ediyor :

> «Perde-i rasttan **agâze edüp**, dügâh ve segâh ve çargâh perdesini **dönüp aşağı** segâh ve dügâh perdesi ile rast perdesine **gelüp** anda **karar eder.** Amma çargâhtan yukarı **neva** ve hüseynî ve acem ve gerdaniye perdesine dek, rast perdesinden aşağı ırak ve aşiran ve yegâh perdesine dek **seyri vardır.**»[2]

Makamın özü, başı, gelişme ve sonuyla müzisyeni kendi içine hapseden 8 - 10 seslik bir ses dizisi, bir skala değildir. Bu bakımdan, Ortadoğu müziklerinin ve Klasik Türk Müziğinin makamlarını Batı'nın **mode**'larına benzetmek, makam terimini öyle çevirmek yanlış olur. 1920'lerden sonra, başta Hüseyin Sadettin Arel olmak üzere bazı Türk müzikologlar tarafından yapılan tanım ve sınıflandırmalarda bu **mode**'lardan esinlenerek makamın öncelikle bir ses dizisi olarak

sunulması makam kavramının zengin içeriğini güdükleştirmiş, fakirleştirmiştir.[3]

Klasik Türk Müziği geleneğinde müzik pratiğinin getirdiği bir diğer özgürlük alanı, bugün bildiğimiz anlamda bir dinleti düzeninden yoksun oluşundan kaynaklanıyordu. 20. yüzyılın başlarına dek konser salonlu, sahneli, fraklı, smokinli, «şef»li dinleti düzeni yoktu. Daha önceleri müzik icrasının alan, mekân ve düzenleri kalıplaşmış değildi. Avrupaî bir konser düzeninin yaygınlaşması, Klasik Türk Müziğine «ciddî» bir görünüm kazandırmak dürtüsünden kaynaklanmıştır. Oysa bu müziğin bu tür bir «ciddiyet»e ihtiyacı yoktu. Klasik Türk Müziğinin bir kültürel tüketim metaı haline gelmesine katkıda bulunan bu sözde ciddî dinleti düzeninin etkisi çift yönlü olmuştur.

Bir yandan dinleyici pasifleştirilip katılımı azaltılırken icranın kendisi de giderek standartlaşıp katılaşmıştır. Müzikolojik belgelerde izlerine sık sık rastladığımız Klasik Türk Müziğindeki adeta tensel iletişim de giderek yerini duygusal olarak ölü bir müziğin pasif algısına bırakmıştır. Yapıt kullanım alanından bağımsızlaştırılınca gelenek içindeki özgürlük alanlarından biri daha ortadan kalkmış oluyordu. Bu konuya ileride döneceğiz.

Yazısızlığın Sonuçları

5 asırlık Klasik Türk Müziği geleneği içinde yazının, notanın kullanılmamış olmasının önemini de bu bağlamda vurgulamak gerek. 20. yüzyılın başlarına dek, birkaç istisna dışında, hiç nota

kullanılmamıştır. Müziğin tekniğini, makam ve usulleri ya da herhangi bir sazı çalmasını öğrenmek, hep mevcut repertuarın hafızaya nakşedilmesi, eserlerin **meşk** edilmesi biçiminde olurdu. Meşk, nota yazımını tamamen dışlayan bir öğretim sistemiydi. Bestelenen bir müzik yapıtının zamanla unutulmaması ve icra edilmesi de eseri meşketmiş olanların sayısına bağlıydı, notayla zapta geçmiş olmasına değil. Bunun sonucu olarak, öğretim ve aktarım zincirlerinin çeşitliliği ve bu öğretim sisteminin aktarıcıya sağladığı yorum özgürlüğü, bir süre sonra bir eserin birkaç ayrı versiyonunun oluşmasına yol açabiliyordu. Hangisinin «orijinal», «gerçek» ya da «doğru» olduğunu bilmemize ise bugün, pek azı dışında, olanak yoktur. Demek ki, Klasik Türk Müziği geleneği içerisinde bestecinin kendi yapıtı üzerindeki egemenliği mutlak olmaktan çok uzaktı ve müzik bir bakıma her icrada yeniden üretilebiliyordu. Yazısızlığın bir sonucu da göreli bir icra özgürlüğüydü.

20. yüzyılın başlarından itibaren Batı nota sisteminin kullanımının yaygınlaşması bu geleneği tamamen silememiştir. Nota girdikten sonra dahi, Klasik Türk Müziğinin bazı teknik özellikleri dolayısıyla bu alandaki «açıklık» varlığını sürdürebilmiştir.

Müziğin ısrarla yazıya dökülmemesinin sonuçlarından (ya da sebeplerinden) biri de müzik yapıtına hiçbir zaman bir **mutlak eser** (opus absolutum) olarak bakılamaması olmuştur herhalde. Müziği müzik yapan, eserin «bestelenmiş» olması, bir müziksel metnin varlığı değil, o müziğin **eyleme** geçirilmiş olmasıydı. Müzikal ger-

çeğin bir parçası olabilmesi için bir eserin icra edilmiş olması (meşkedilmiş olması) gerekiyordu. Müzik eylemdi, tasavvur ya da düşünce değil. Yani müzik gerçekliğini yazıda değil, hep icrada buluyordu. Müziğin ilminden söz ederken

> «...ilm-i edvâr havâî, yani nefse müteallik bir ilim olup...».[4]

denilebilmesi bundan olsa gerektir. Eylemsiz müzik zaten ne ölçüde bir estetik nesne sayılabilir?

Bu durumun **a contrario** bir örneği, icrası gerçekleşmiş fakat zamanla unutulmuş, bugün artık kimsenin bilmediği ve artık icra edilme olanağı kalmamış bir eserin (meselâ Osman Dede'nin Miraciye'sinin Neva Bahri) zımnen var sayılması, henüz ortaya çıkmamış ideal bir repertuarda mevcut addedilmesidir. Seyyid Ahmet Ağa'nın Sabâ Ayiniyle Abdürrahim Künhi Dede'nin (1769-1831) Nühüft Ayini için de durum aynıdır. Ters yönde bir örnek de hiç değilse bir kez mukabelesi yapılmamış bir Mevlevî Ayininin repertuarda yok sayılmasıdır. Müziksel ifade ve anlamın özelliği zaten seslendirilme eyleminden bağımsız olamaması değil midir? Oysa, dilbilimde, yazı ve anlam gerçekliği, telâffuzu, konuşturmayı mutlak olarak gerekli kılmaz. İcra edilmesi ile bir estetik nesne olarak «tüketilmesi» eşzamanlı olan Tiyatro, bale gibi san'at dallarına İngiliz ve Amerikalıların verdiği «performing arts» adı, Klasik Türk Musıkisindeki icra anlayışına pek uygun düşer.

Batı'da müziğin, müzik yapıtının, sesli icraya geçirilmesinden bağımsız bir biçimde, 'mutlak olarak' var olabileceği fikri, ancak 1800'lerden itibaren estetik bilince dahil edilmeye baş-

lanmıştır.[5] Bugün bile müzik yapıtının icra eyleminden bağımsız olarak da varolabileceği, hafif müzik, caz, halk müziği gibi kesimlere hâlâ yabancı bir algı türüdür. Klasik Batı Müziği bestecilerinin çoğunun eserlerine bir «opus» (eser) numarası bestecinin kendisi tarafından —yani eser henüz icra edilmeden— değil, besteci öldükten sonra eserlerinin kataloğunu çıkartan müzikologlarca verildiğini unutmayalım.

Klâsik Türk Musıkisinde 1900'lü yıllardan itibaren nota kullanımının giderek yaygınlaşmasından sonra dahi nota başlı başına bir metin olarak (eserin bizzat kendi olarak) görülmemiştir. Bugün nota sıkça sadece gerçek icranın çerçevesini çizen bir tür öneri, bir talimatname olarak görülür, müziğin özü, kendi olarak değil.

Müziğin metin-müzik değil eylem-müzik olması, aynı zamanda, müziğin **işlevselliği, amaçlı müzik** olmasıyla da ilgilidir. Klâsik Türk Müziği geleneği içerisinde müzik form ve janrlarının birçoğunun sosyal/dinsel çevrece sabit amaçlar doğrultusunda düşünülüp fonksiyon empoze edilmiş olduğu unutulmasın. Amaca hizmet eden, onu «çağıran» amacın yerine gelmesinde gerçekleşen müzik yapıtının, amacın yokluğunda mutlak müzik olarak görülmesi elbette daha zordur. Bir ilâhî, ilâhî olduğu için musıki eseridir. Peşrev, Faslın önünde yürür ve ona bir işaret verir neredeyse. Ferahfezâ Ayini, bir musıki âbidesi olmadan önce, Mevlevî mukabelesinin fon müziğidir. Bu da musıki metninin icra üzerindeki mutlakiyetini engelleyen bir başka âmil olmuştur. Osmanlıda müziğin amaçtan, işlevden bütünüyle kopması çok geç dönemlere rastlar (o takdirde de besteci iş-

levin eskiden empoze etmiş olduğu yapı özelliklerini ve nitelikleri eserin 'kendinden menkul' bir parçası haline getirebilir, bir imge, özel bir lezzet, eskinin bir hatırası olarak saklayabilir).

Batı müziğinin eşit aralıklı (tampere) sistemine uygun bir nota yazımının Türk Musıkisinin ses ve aralık inceliklerini ifade edebilmekten her zaman âciz olacağı kanısı yaygındır. Buna ilişkin çok sayıda örnek vermek mümkün. Bir tanesiyle yetinelim. 1894 yılında Veled Çelebi şöyle yazıyordu :

> «Nagamatı rabtedecek bir vâsıtamız yoktur diyordum. Evet. Ortada alafranga ve Hamparsum var ise de gerçekten fen-i edvâra mensub olanlardan tahkik edilip bittecrübe dahi sâbit olduğu vechile, bu notalar bizim nagamatımızı (nağmelerimizi) bihakkın ihata ve ihtiva edemiyorlar (kapsayıp içeremiyorlar). Bestenin asıl ruhu mesâbesinde olan birtakım hurde ve musannâ (ince ve san'atlı) nağmeler hariçte kalıyor.»[6]

Bu satırlar Türk Musıkisi eserlerini basan ilk taşbaskısı nota matbaasının Hacı Emin Efendi tarafından işletilmeye başlamasından 20 yıl kadar sonra yazılmıştır.

Diğer yandan, Bach'ın bir andante'sinin metronom değerinin kesinlikle bilinememesine benzer bir biçimde, Klasik Türk Müziği eserlerinde genellikle tempo belirlemesi yoktur. Örneğin bir **ağır semai**'nin bir **yürük semai**'den, bir **peşrev**'in de bir **saz semaisi**'nden daha yavaş bir tempoyla

çalınması gerektiği bilinir. Ama bundan daha dakik olmak mümkün değildir. Ayrıca, yorumu donduran hiçbir nüans işareti kullanılmamış, transpozisyon özgürlüğünde de herhangi bir sınırlamaya gidilmemiştir. Nota yazısının Türk Musıkisinde kullanılan ses aralıklarının çeşitliliğini, melodik geçkilerin inceliğini tam olarak yansıtamayacağı kanısı ve bunların ister istemez icracının yorumuna kaldığı görüşü sık sık dile getirilir. Bugün bile sıkça nota, her icrada değişik bir ete kemiğe büründürülen kaba bir iskelet ya da sadece insan hafızasının yanılgılarını düzeltmeye yarayan bir yardımcı olarak algılanmakta.

Nota kullanımının (notanın müziksel bir **metin** olarak görülmesinin) Klasik Türk Müziği icrasında özgürlüğü kısıtlama etkisi kendini başka yönlerden de göstermiştir. Geçmişte, bu müziğin önemli özelliklerinden biri öğretim ve aktarım zincirlerinin asker (mehter), saray, tekke ve cami eksenleri etrafında kümelenmiş olmasıydı. Bu kümelenmeler zamanla bazı **yorum ekollerinin**, üstaddan şakirde aktarılarak geçen anlamlı ve farklı icra geleneklerinin ortaya çıkmasına yol açmışlardı.

Örneğin dinsel müziğin üretim ve icrası etrafında oluşmuş bir üslup, bir icra ve yorum ekolü vardı. Dindışı sözlü musıki eserlerini okuyanlar arasında çok sayıda hâfız ve zâkir bulunması bu tavrın yaygınlaşmasını da kolaylaştırmıştı. Diğer yandan, 19. yüzyılın ikinci yarısında kıraathanelerin yaygınlaşmasıyla icrada bir de «piyasa tavrı»nın oluşmasına tanık oluyoruz Sosyal «statü» itibariyle biri daha «ciddi», diğeri daha «hafif» olarak görülen bu tavırlar uzun sü-

re yanyana yaşayabilmişlerdir. Bu tavırların «barış içinde birarada yaşama» durumları yüzyılımızın başından itibaren, Klasik Türk Müziği repertuarının notayla yayınlanmaya başlamasından sonra değişmiştir. Üslup farkının «nüsha» farkına dönüşmesiyle bazı üslup gelenekleri müzikolojik açıdan gayrimeşru duruma düşmüşlerdir. Yapıt kağıda dökülüp «icra budur» dendiğinde, pratikte varlıkları hoş görülen bazı yorum ekolleri, mevcut güç dengeleri içinde, giderek meşruluklarını yitirmişlerdir. Diğer yandan, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Darüttâlim-i Musıki ve Darülelhan gibi kuruluşlarca Avrupâî «Konser» düzeninin yerleştirilip yaygınlaştırılması, bir «ciddiyet», vekar ve kalite belirtisi olarak görülmesi de, geleneğe zenginlik ve çeşni katan bazı ögelerin kaybolmasına yol açabilmiştir.

Başka bir açıdan bakıldığında, bir eserin notaya alınıp, basılıp yayılması, Klasik Türk Müziği geleneğinin tümü gözönüne alındığında, eserin **nesneleşmesi** anlamına gelmektedir. Müziğin bestesi nesneleşince icrada üslup farklılıkları artık «mantıksal olarak kurgulanmış» diye algılanan eserler için gereksiz bir fantezi haline gelmektedir[7]. Bu da, doğal olarak, yorumun bir ölçüde standartlaşıp, eserin yeniden üretimindeki özgürlük alanının daralması sonucunu doğurmuştur. Yapıtın kendisi değişebilirlik niteliğini kaybedince de müzik, kaçınılmaz olarak, yukarıda sözünü ettiğimiz biçimde «anıtlaşmaktadır». Buna paralel olarak da icrada yapıta «doğaçtan» eklenebilen ögeler, yersiz bir «ciddiyet» anlayışıyla küçümsenmiş, bu da, giderek Klasik Türk Müziği geleneğindeki «özgürlük» ögelerinin neredeyse

bir «başıbozukluk» olarak görülmelerine yol açmıştır. Böylece geleneğin «açıklığı» ve her icranın «tekrarlanamazlık» özelliği yok edilmiş olmaktaydı. 1920'li yıllarda dahi Ûdi Arşak ve Onnik Zadoryan gibi bazı belli başlı nota yayıncıları, neşrettikleri fasıl mecmualarının kapağına «piyasa tavrında yazılmıştır» ibaresini koymakta bir sakınca görmüyorlardı. Bununla kalmayıp, örneğin Onnik Zadoryan 1341 (1925) yılında yayınladığı fasıl mecmualarında hiçbir meşruiyet kaygısı gütmeden şöyle yazabilmekteydi:

> «Fasıllarımız muktedir musıki üstatları tarafından tedkik ve tasdik edildikten sonra tab edilmekte olup her faslın muhteviyatı en ziyade rağbet-i umumiyeyi celb eden **piyasa tavrında** yazılmıştır.»[8]

İcra'ya gelince, «piyasa tavrı» ile icra edilen eserlerde tempo biraz yürütülür, fasıl içindeki eserlerin arasına geçiş mahiyetinde aranağmeler serpiştirilir, melodik boşluklar nağme parçacıklarıyla doldurulur ve —en önemlisi— eserin içindeki uzun sesler birkaç parçaya bölünüp eserin makamına uygun küçük süslemeler hâline getirilirdi. Bu piyasa tavrının bir özelliği, icracının uydurup esere —ama usûlü aslâ bozmadan— ilâve ettiği süsleme ve nağmeciklerin her icrada farklı olabilmesiydi. Bu üslûp bugün artık makbul bir icra türü olmaktan çıkmıştır.

Bunun bir yansıması olarak da, yukarıda sözünü ettiğimiz ilâve süslemelerin bugün dahi rastlanan müptezel şekillerine günümüzde —icracı argosunda— **keriz** adı verilmektedir.

Ancak, son yarım yüzyılın ürünü olan ve yapay bir ciddiyet anlayışına önem veren beğeni ve değer yargılarını Klâsik Türk Musıkisi tarihinin tümüne teşmil etmek de büyük bir hata olur. Örneğin Onnik Zadoryan'ın yayınladığı notalara ilişkin şu türde yersiz hükümlere sıkça rastlanıyor :

> «Bastığı notalar umumiyetle pek yanlıştır. Zayıf me'hazlardan alınmış ve piyasa üslûbuyla tahrif edilmiştir»[9]

Müzik dünyasına zenginlik katmış olan çeşitli icra üslûp ve geleneklerinin ortadan kalkış süreç ve sebepleri apayrı bir araştırma konusu oluşturur.

Bu yöndeki gelişmeleri güçlendiren bir diğer olay da 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılması olmuştur. İşlev ve nitelikleri gereği, bu dinsel kurumlar kalıplaşmış müzik yorumlarıyla edilgin dinleyiciyi dışlarlardı. Tekkeler, müzikte icracı - pasif dinleyici ikiliğini anlamsız kılan mekânlardı. Tekkeler, «icra»nın en az yaratım kadar katılım da gerektirdiği özel yorum üslup ve geleneklerinin de taşıyıcısıydılar. Sosyal köken açısından da nisbeten demokratik kurumlar olduklarından, bunlar aynı zamanda Osmanlı toplumunda müzik eğitim ve aktarımı konusunda önemli işlevler üstlenmişlerdi. Geleneğin içindeki belli başlı yaratım ve icra eksenlerinden birinin yok olması elbette ki bir yoksullaşma anlamına geliyordu ve bir «özgürlük alanı» daha ortadan kalkmış oluyordu.

Taksim Olgusu

Klasik Türk Müziği geleneğinin içindeki en önemli özgürlük alanlarından biri de kuşkusuz **taksim**'dir. Taksim, Klasik Batı Müziğindeki «emprovizasyon»un karşılığıdır. Ancak, emprovizasyon bir icra türü olarak 18. yüzyıldan sonra giderek kaybolmuş fakat **taksim** gelenek içinde önemli bir özgürlük alanı olarak varlığını uzun süre devam ettirmiştir. 1700 yılı civarında Kantemiroğlu'nun yazdıkları, taksim geleneğinin köklülüğünü ve önemini belirtmesi bakımından anlamlıdır :

> «Lâkin taksim nağmesi ne usul ne de kaideye bend olur. Anınçün ehl-i musıkinin kuvvet-i ilmine teslim... olunur ki... lâtif ü leziz nağme peyda ve izhar eyleye. Netice-i kelâm, her ne şekl ve diler ise hareket eylemek ruhsatı var»[10].

Kantemiroğlu icracının özgün yaratım alanı olarak taksim'e özel bir önem vermekle yetinmemekte, 16. ve 17. yüzyıllarda taksim'siz müzik yapmanın düşünülemediğini belgelemektedir. Kantemiroğlu, «musıki faslı» icra olunurken taksim'i peşrev ya da beste gibi dinletinin vazgeçilmez bir unsuru olarak tanımlar ve bu özgün icra alanının yerleşmiş, kurumsallaşmış olduğunu belgeler[11].

Aynı dönemde (XVII. ve XVIII. yüzyıllarda) İran'da yaygın olarak kullanılan âdetâ bir **prelüd** niteliğindeki önceden bestelenmiş ve kalıplaşmış taksimleri ise Kantemiroğlu ciddiye almaz, hattâ musıki olarak dahi görmez.

«Diyâr-ı Pars hânendeleri ve sâzendeleri taksim nağmesini peşrev şeklinde beste eylemişlerdir; öyle ki her bir makamın taksimini terkip terkip şakirdlerine tâlim verirler. Lâkin ehl-i musikar-ı Rûm mabeyninde bu makûle kalıplı taksim makbul olmayıp, musıkinin dairesinden ihrac ederler»[12].

Bunun nedenini de gayet açık olarak ortaya koyar Kantemiroğlu. Sorun, taksimin gerçekten özgür ve yaratıcı olup olmadığı sorunudur.

«Meselâ, gerek beste, gerek kâr ve nakış, peşrev ve semâi usûle bend olmalarıyla musannifin (bestecinin) kuvve-i ilmini beyân ederler. Taksim nağmesi ise yalnız her bir musikişinas olan kimsenin kuvvetini izhâr eder (ortaya çıkarır). Öyle ki fissaa (o anda) kuvve-i ilmiyle... nevzuhûr gûyâ ve mücerred kendine mahsus bir nağme icad ede...»[13].

Özgürlük ögesi burada son derece önemli. O kadar ki sazendenin taksim sırasında bazı kuralları çiğneyebilmesine, birbirine aykırı ve uyuşmaz gibi görünen makamları yanyana kullanabilmesine («Zıdd-ül Tabiat makamatı ünsiyet ve muvafakat tarikine getirip...») cevaz vardır.

Kantemiroğlu'nun verdiği tanım ve yorumlardan anlaşıldığı gibi taksim sadece müzisyenin virtüozlük gösterisi yapmasına olanak tanıyan boş bir süre değildir. Aksine, müzisyenin hiçbir kayda bağlı olmaksızın kişiliğini ortaya koyabileceği bir «özgürlük alanı»dır[14].

Daha sonraki dönemlerin icralarında da taksim'in (ya da gazel'in) önemli bir yer işgal etmiş olduklarını biliyoruz. 19. yüzyılın sonlarında dahi taksim'e aynı saygılı ve hoşgörülü yaklaşımı görmek mümkün. Burada Tanburî Cemil Bey'in taksimleri birer model olarak görülmüşlerdir. Daha 1894 yılında Ahmet Mithat Efendi Servet-i Fünun dergisinde :

> «Malûmdur ki musıki taksimi bir üstadın asıl kendi mevcudiyet-i musıkiyesidir»[15].

diyordu.

Yüzyılımızda bir yandan bir hanende taksimi olan gazel'in tür olarak kaybolduğunu görüyoruz. Diğer yandan da taksim'in dört başı mamur bir özgün icra alanı olmaktan çıkarılıp kendisine giderek, gerek «ciddîleşmiş» konserlerde gerekse radyo programlarında bir «boşluk doldurma», «ara kapatma», «zaman geçirme» işlevi yüklenildiğine tanık oluyoruz. Bir form olarak gazel'in niçin kaybolduğu ayrı bir araştırma konusudur. Ancak, taksimin öneminin azalmasını kesin olarak Klasik Türk Müziği geleneğinin tüm «spontane» ögelerden tahliyesi sürecinin bir parçası olarak görmek gerek.

Tevsik edilemeyen bir rivâyete göre Alman İmparatoru II. Wilhelm, 1898 yılında Osmanlı İmparatorluğunu resmî ziyaretinde, Tanbûri Cemil Bey Saray'a çağırılmış. İmparator Wilhelm onuruna bir konser veren Cemil Bey, önce birkaç peşrev ve saz semâii çalmış, arada da bir taksim yapmış. Taksim'den sonra, konseri durduran imparator «Bunu tekrar çalar mısınız?» ricasında

bulunmuş. Hazır bulunan zevat mahcubolmuş. Taksimin (emprovizasyon'un) bir konser formu olmaktan çoktan çıkmış olduğu bir müzik kültüründen gelen Alman İmparatoruna taksimin tekrar edilemeyeceği güçlükle anlatılabilmiş.

20. yüzyılın başlarından önce Klasik Türk Müziğinde her yapıt bir bakıma bir «açık yapıt»tı. Ancak bu açıklık da hiçbir zaman tam değildi. olamazdı da. «Açık» müziğin de kendine göre bir iç düzeni vardır elbette. Çağdaş «açık» müzikte de zaten anlamlı icra yaratımları ancak bestecinin «açık» icra alanlarını önceden sınırlamasıyla mümkün olmuştur.

Klasik Türk Müziği geleneğinde de dışına çıkılamaz bazı kurallar yok değildi. Sözlü eserlerde güfte ve güfte taksimatıyla genellikle usul, icra örgüsünün temel atkısını oluştururlardı. Özellikle usulün «kaçması» affedilmez bir estetik hatâ olarak görülegelmiştir. Bunun dışında, **her icrada, bir eserin her yeniden üretiminde izleyiciye değişik bir şey sunabilme olanağı vardı. Her icrada geniş ölçüde spontanelik, dolayısıyla da o icranın bir daha tekrar edilemeyeceğinin bilinci vardı.**

Çalınan eser, dokunulmaz bir tabu, karizmatik bir heybetle kendini icracı tarafından harfi harfine saygıya zorlayan bir âbide olarak görülmezdi. Bu yaklaşımı caz'ın bazı kesimlerindeki yaratım üslubuna da benzetmek mümkün. Böylece icra ve yorum, bir otoritenin «gerçekleştirilmesi» olarak algılanmadığı için, ortaya günlük bir olay, özel bir canlılığa sahip anlık bir müzik yaratımı çıkabilmekteydi. Bu olgu, müzik kayıt ve çoğaltma aygıtlarının bulunmadığı (ya da

dışlandığı) bir ortamda, müziğin ölümlülüğü kabul etmesi anlamına geliyordu. Doğarken ölüm ve özgürlük Klasik Türk Müziğinin bizce önde gelen özelliğiydi.

Ölmüş bir özgürlüğün seslendirilmesi olan Tanbûrî Cemil Bey'in taş plaktaki bir taksiminin bize gerçekten öbür dünyadan gelmesi, belki de bundandır.

NOTLAR

(1) Bu konularda bk. Habib Hassan TOUMA, «The **Maqam** Phenomenon : An Improvisation Technique In the Music of the Middle-East», **Ethnomusicology** içinde, Cilt XV, no. 1, Ocak 1971, s. 38 - 48. Ayrıca bk. Edith GERSON-KIWI «On the Technique of Arab Taksim Composition», **Musik Als Gestalt und Erlelbnis** içinde, Viyana, H. Böhlhaus, 1970, s. 66 - 73.

Makam anlayışının tüm Orta-Doğu müziklerinde tâ 13. yüzyıldan beri böyle olmuş olduğunu biliyoruz. Bk. Amnon SHİLOAH, «The Arabic Concept of Mode», **Journal of the American Musicological Society,** 34, Spring 1981, no. 1, s. 19 - 42. Makam tanımının dizi tanımıyla sınırlandırılamayacağı görüşünü, Türk musıkisi dahilinde **sistematik** bir biçimde ilk ortaya koyan Karl Signell olmuştur. Bk. Karl Signell, **Makam : Modal Practice in Turkish Art Music,** Asian Music Publications (School of Music, University of Washington, Seattle), 1977.

(2) Abdülbâkî Nâsır Dede, **Tedkik ve Tahkik,** Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Elyazmaları (1242/1). (altını biz çizdik.)

(3) Bk. Hüseyin Sadettin AREL, **Türk Musıkisi Nazariyatı Dersleri,** İstanbul, İleri Türk Musıkisi Konservatuarı Yayınları, 1968.

(4) Mehmed VELED, «Hâtime», **Mektep Mecmuası,** sayı 10, 11 Zilkâde 1311, s. 464.

(5) Carl DAHLHAUS, **Esthetics of Music,** Cambridge, Cambridge University Press, 1982, s. 10 - 15.

(6) **Mektep** Mecmuası, sayı 10, 11 Zilkâde 1311, s. 464.

(7) Th. W. ADORNO, «On the Social Situation of Music», **Telos** içinde, 35, Bahar 1978, s. 128 - 164.

(8) Bu ibâre Onnik Zadoryan fasıl mecmualarının çoğunda yer alır. Örneğin : **Uşşak Faslı,** İstanbul, Matbaa-yı Osmaniye, 1341, s. 49 (İfâde-i mahsusa).

(9) Yılmaz ÖZTUNA, **Türk Musıkisi Ansiklopedisi,** Cilt II (1. Kısım), İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1974, s. 115.

(10) **Kitab-ı İlm-ül Musıkî Ala Vech-ül Hurufat** (Kantemiroğlu Edvarı), İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Kütüphanesi, (Y. 2768), s. 67.

(11) aynı eser, s. 103.

(12) aynı eser, s. 67.

(13) aynı eser, s. 67.

(14) Bir müzisyen hakkında öncelikle taksim'lerine bakılarak hüküm verildiği unutulmamalıdır. Bk. Karl Signell, «The Esthetics of Improvisation Ir. Turkish Art Music», **Asian Music** içinde, Yıl V, no. 2, 1973, s. 45 - 49.

(15) **Servet-i Fünun,** 28 Kânun-i Evvel 1311, s. 252.

3. BÖLÜM

TÜRK MUSIKİSİNDE NAZARİYAT

Klâsik Türk Müziği içerisinde yıllardan beri yoğun kuramsal ve teknik tartışmaların sürdüğü pek az bilinir. Türk Müziğinin «durağanlığı», «köhneliği», «ilkelliği» yerleşik imgelerine hayli ters düşen bir olgu bu. Nitekim Türk Müziği içerisinde dönem dönem yoğunlaşan tartışmalar, şiddetlenen polemikler var.

Bu «durağınlık» imgesi son derece yanıltıcı. Son 5 ya da 6 yüzyıl içerisinde Klâsik Türk Müziğinde hayli önemli değişimler olmuştur. 16. yüzyıl bestecilerinden Behram Ağanın bir peşreviyle Refik Fersan'ın bir peşrevi arasındaki üslup, melodik yapı ve biçim farklılığı, Bach'ın bir kantatıyla Bartok ya da Alban Berg'in herhangi bir yapıtı arasındaki farklılıktan az değildir. Bu süre içinde Türk Müziği enstrümanları ve çalgı tekniği aynı oranda gelişebilmiş. Bazı çalgılar terkedilmiş, bazıları uyarlanmış ya da ithal edilmiştir. Sözlü eserlerin icra üslubuna ve ses tekniğine gelince, 50 yılda Hafız Sami'den Bekir Sıdkı Sezgin'e, Küme Fasıllarından, Mes'ut Cemil ve Ruşen Ferit Kam yönetimindeki koro icralarından Nevzat Atlığ'a kadar ki gelişimi mevcut plâk arşivlerinden kolayca izlemek mümkün.

Kısacası, Türk Müziğinin «durağan» olduğu iddiasını, tek sesli olması dolayısıyla 'geri' ya da 'ilkel' olduğu iddiasından ayırmak mümkün değil. Bu görüşü de, Tanzimat sonrası Devlet eliyle desteklenen «alafranga»nın «alaturka»dan üstün olduğu yargısına bağlamak yanlış olmaz. «Batılılaşma» süreciyle birlikte oluşan bu yargının nasıl ve niçin yerleştiğine dair çok şey söylenmiş, çok şey yazılmıştır.

Özetlersek, yaygın kanının aksine Türk Müziğinde gerek üslup, gerek beste formları ve yapıları, gerekse icra ve yorum alanında egemen olmuş olan durağanlık değil devinim ve değişimdir. Türk Müziğine ilişkin tek tük de olsa ciddi müzikoloji çalışmaları da bunu doğrular niteliktedir.

Türk Müziği Kuramı

İş böyle olunca da Türk Müziği geleneğinin kendi içinde yoğun bir kuramsal tartışmayı barındırmış olmasına şaşmamak gerekir.

Türk Müziğinin kuramı deyince ne anlıyoruz? Bu kuramsal tartışmanın kapsamına hangi sorunlar girer?

Kısaca şöyle sıralayabiliriz:

1. Türk Müziğinde kullanılan seslerin (perdelerin) kökeni, fiziksel ölçümleri ve frekansları, sayıları, birbirleriyle olan bağlantıları. Batı'da kullanılan ve bir oktavın (sekizlinin) eşit 12 parçaya bölünmesinden doğan ılımlı (tampere) ses sistemi Türk Müziğinde geçerli değildir. Do-

layısıyla, diyelim bir do ile bir diğer do sesi arasında kaç basamak bulunduğu ve bunların, kullanılan tüm makamların seslerini içerip içermediği çok tartışılmış ve öncelikle bir sisteme bağlanmaya çalışılmış bir sorun olmuştur.

2. Doğu - İslâm müzikleri makamsal (modal) müziklerdir. Türk Müziğinde kullanılan makamların iç yapısı, kullandıkları ses aralıkları ve bunların dizimi, makam türleri, yeni makam türetilmesi, kullanılan makamların belirgin özellikleri bir diğer sorun grubu oluşturur. Türk Müziğinde bugüne dek 500'ü aşkın makam icadedilmiştir. Bugünkü repertuarda kullanılanların sayısı ise 50 ya da 60'ı bulur.

Bu tür sorunları ele alan ve **sistemli** bir biçimde çözümlemeye çalışan ilk eser 13. yüzyılda yaşamış olan Safiyüddin'in **Şerefiyye**'sidir. Bunun, «Türk Musikisi sahasında bugüne kadar yazılmış en mükemmel eser» olarak görülmesi haklı olmasa bile (herşeyden önce özgül olarak Türk Müziğine ilişkin olup olmadığı kuşkuludur) bu alanda bir geleneği başlattığı kesin. Daha sonraları, 15. yüzyılda Abdülkadir Meragi, Abdülaziz, Lâdikli Mehmet Çelebi, Şirvanlı Fethullah Mümin, 17. yüzyılda Kantemiroğlu, 18. yüzyılda Abdülbakî Nasır Dede, Kemanî Hızır Ağa gibileri yazdıkları kitaplarla Türk Müziğinde kuramsal çözümleme geleneğini canlı tutmuşlardır.

Bu kuramsal geleneğin böyle canlı olmasının aslında şaşılacak başka bir yanı vardır. Geleneksel Türk Müziği esas itibariyle «semâî bir musi-

kidir». Kulaktan dolmadır yani. Uzun yüzyıllar boyunca bu müziğin gerek öğretimi, gerek icrası, gerekse bestelenmesi yazıya, yani notaya gerek duyulmaksızın yapılırdı. Bestelenmiş bir eserin notaya alınıp yazılması, yakın bir tarihe kadar, düşünülmezdi bile. Eserler meşkedilir, yani ezberlettirilir ve böylece daha sonraki öğrenci, müzisyen ve icracılara intikal ettirilirdi. Yazılsa yazılsa, bazı sözlü eserlerin güfteleri yazılırdı; o da basılıp çoğaltılmak amacıyla değil, hânendenin belleğini tazeleyebilmesi için. Matbu güfte mecmuaları ancak 1850'den sonra yaygınlaşmaya başlar. 19. yüzyıldan önce, nota kullanarak birçok Türk Müziği eserini yazma gereğini duyan iki kişiden birinin 17. yüzyılda Lehistanlı Albert Bobowski (sonradan Ali Ufkî Bey), diğerinin de 18. yüzyılda Moldavya Prensi Demetrius Cantemir (Kantemiroğlu) olması elbette bir rastlantı değildir. Bu yazısızlık geleneği içerisinde Türk Müziği kuramıyla ilgili epey eser yazılmış olması soruna verilen önemi vurgulasa gerektir. Başka bir bilim dalına nasibolmamış «ilmi şerif-i musikî» deyimi de belki bunun bir diğer göstergesidir.

Batıyla temas herşeyden önce «biz de yazabiliriz, bizim müziğimizin de yazılı dili vardır» savının ortaya atılmasına yol açmıştır. Müziğin yazılabilmesinin yararları elbette sonsuz. Ama nasıl? III. Selim'in ısmarladığı nota yazılarından Abdülbaki Nâsır Dede'ninki tutulmamış, Hamparsum notasının ise hem kullanım alanı sınırlı kalmış hem de yetersiz olduğu ortaya çıkmıştır.

1875'ten sonra da Notacı Hacı Emin Efendi ilk kez olarak Türk Müziği eserlerini kendi nota matbaasında basmaya başladığında ikilem şuy-

du : ya nota kullanmak reddedilecek, eski usul üzre meşk ve icra devam edecek (ki 19. yüzyılın ikinci yarısının Dellâlzade İsmail Efendi, Hacı Arif Bey, Zekâi Dede gibi büyük bestecileri ve 20. yüzyılda dahi daha birçokları nota öğrenmemişlerdir) ya da en gelişmiş nota yazım sistemi olan batı notası, beraberinde getirdiği çeşitli kuramsal ve pratik sorunlarla birlikte kabul edilecektir. İkinci almaşığın egemen olacağı kesindi. Ancak bu kez de teknik düzeyde Batı müziğiyle karşılaşmanın getireceği kaçınılmaz karşılaştırmalar ortaya çıkıyordu.

Alaturka - Alafranga

İşte ilk matbu güfte mecmuasından bir örnek :

«Der Tarif Makam Hicaz : İptida hicaz, neva, hüseyni, eviç, şehnaz göstererek âgâze edüp, nevaya kadar inüp bâdohu neva, hicaz, kürdî ile dügâhta karar eder. **Bu makama alafrangada re tonu tâbir ederler».** İlk cümlede mesele yok. Klâsik terminolojiyle hicaz makamının seyri gösterilmekte. Ancak hemen ardından «alafranga»da bir karşılık, sanki bir doğrulama bulmak gereksinmesi ne kadar çarpıcı![1]

Hâşim Bey 80'i aşkın makamın tarifini verir ve her biri için de bir «alafranga» karşılık bulmaya çalışır ve hep yanılır. Makamsal müzikle **tonal müzik arasındaki** bağdaşmaz temel duygu ve yaklaşım farklılığını kavramamış olması önemli değil burada. Önemli olan, yüzyıllardır müziksel duygu yelpâzesinde var olan bu makamları, teknik açıdan doğrulama, varlıklarını haklı gös-

terme gereğini duymuş olması. O zamana kadar Türk Müziğini konu alan ve yukarıda sözünü ettiğimiz yazarların eserlerinin hiçbirinde bu tür bir yaklaşımın izine rastlanmaz.

Hâkim Kültürle ilişki ya taklit ya da kendini kanıtlama tepkileri doğuruyor «çevre» kültürlerinde. Aynı madalyonun iki yüzüdür bunlar. Bu açıdan Hâşim Bey örneği son derece tipik bir örnek. Türk Müziğinin 19. yüzyıl ortalarında Batının etki alanına girmesinden sonra bu iki tepki Türk Müziği içinde kuramsal geleneği yönlendiren ana etken hâline gelmişlerdir.

Nitekim bugünkü Türk Müziği kuram ve yazımına egemen olan temel çerçeve bu tür itkilerin ürünü olmuştur. Dr. Suphi Zühtü Ezgi (1869 - 1962) ve Hüseyin Sadettin Arel (1880 - 1955)'in ortak sistemlerinden söz ediyoruz. Kapsamlı bir müzikoloji deneyim ve araştırmasına dayanan, tutarlı ve karmaşık olmasına rağmen konum ve yaklaşım itibariyle bu sistem Hâşim Bey'den aktardığımız iki cümlelik ilkel yargıyla özdeştir. Ne var ki, müzikolojik açıdan Hâşim Bey'in etkisi son derece sınırlı kalmıştır. Oysa Ezgi ve Arel'in geliştirdikleri sistem için aynı şeyi söylemek mümkün değil. Önce tek başına Rauf Yekta'nın, 1930 ve 1940'larda da onun açtığı yolda Arel ve Ezgi'nin çeşitli yazı, kitap ve öğretim faaliyetleri sonucu günümüzün Türk Müziği dünyasına egemen olan kuramsal sistem oluşmuştur. Bugün Klâsik Türk Müziğinin aşağı yukarı tüm nota yazımı, kuramsal temeli bu sisteme dayanmakta, öğretimi de, resmî ya da gayri resmî kuruluşlarda, bu sisteme göre yapılmaktadır.

Bazan «Arel ekolü»de denen bu sistemin bizce en belirgin özelliği Avrupa Müziğinin tonal kavram ve yaklaşımlarını Klâsik Türk Müziğinin ses ve makam çerçevesine âdetâ zorla sokmuş olmasıdır. Sistemin yararları olmadı değil, Türk Müziğine yazılı ifade birliğiyle esaslı bir öğretim malzemesi oluşturması bunların başında gelir. Ancak, bir yandan bunlar yapılırken bir yandan da, teknik düzeyde, Türk Müziğini ihya etme adına, makamsal müziğin bazı temel direklerine aykırı düşülmektedir.

Tekseslilik - Çok Seslilik Yanılgısı

Bir parantez açalım burada. Tek sesli - çok sesli müziklerin karşıtlığı üzerinde durulur yıllardır. Doğu Müzikleri tek sesli (melodik), Batı Müzikleri ise çoksesli (polifonik) dirler. Türk Müziğinin «çağdaşlaşmasının» bedelinin çokseslilige geçebilmesi olduğu, «evrensel müzik diliyle» (her neyse!) konuşması gerektiği üzerinde ısrarla durulur. Bu konuda yapılmadık deneme, yazılmadık şey bırakılmadı. Oysa soruyu yanlış sormak doğru yanıtı bulmayı olanaksız kılar. Eğer bir karşıtlık varsa bu, tonal müzikle modal (makamsal) müzik arasındadır. Temel ayırım çizgisinin de bu noktadan çekilmesi gerekir.

Avrupa'da Ortaçağın makamsal müziğinin evrimine şöyle bir baktığımızda, polifoniye geçişin ancak makamsal çeşitliliğin ortadan kaldırılıp «makam» sayısının ikiye (majör ve minör) indirilmesiyle mümkün olduğunu açıkça görürüz. Bu gelişmeye koşut olarak da ılımlı (tampere) ses sistemine geçilmiştir.

Ayrıca, yapı, ritm anlayışı, müzik duygusu ve ses yaklaşımı açısından da bu iki tür arasında büyük ölçüde bağdaşmazlık vardır. Nihavent, Rast, Acemaşiran gibi bazı makamlarımızın minör ve majöre tekabül edip çokseslendirilmeye açık olmaları yargımızı doğrular. Çokseslilığı müzikte uygarlığın biricik ölçütü haline getirmek ne denli yanıltıcı ise tekseslilik - çokseslilik ikilemine yapışıp kalmak da o denli yanlış. Bunun yerine çok daha temel olan tonal - makamsal müzik ayırımını ikame etmek, Türkiye'de müziğin kuramsal sorunlarının sağlıklı bir biçimde tartışılmasına zemin hazırlar.

Arel ekolünün düştüğü ana yanılgı işte buradan kaynaklanıyor. Bu bakışa teknik düzeyde birkaç örnek verelim :

1. Türk müziğine ana makam olarak do majör dizisini almak; bunu gerçek bir Türk Müziği makamı olarak gösterip başka makamları onun üstüne bina etmeye kalkmak;
2. Makam yapılarının oluşumunu Avrupa müziğinin dörtlü ve beşli eklemlenmeleriyle açıklamaya çalışmak;
3. Makamların sınıflandırılmasını majör ve minörün transpozisyonlarına uygun olarak yapmış olmak.

Türk Müziğinin içine sokulan «tonal» kavram ve betimlemeler Arel'i Hüzzam, Saba, Uşşak gibi bazı vazgeçilmez renk ve duyguları yadsımaya dek götürüyor. Ayrıca Arel'in Türk Müziğine uygun bir armoni sistemi geliştirme çabaları da sonuçsuz kalmıştır.

Batılılaşma süreci içerisinde bazı «seçkin» ve «aydın»larımızın geleneksel Türk Müziğini geri ve ilkel olarak gördüklerini biliyoruz. İşin ucu Tanzimata ve daha öncelere kadar dayanıyor. Bu, Cumhuriyet'le birlikte, Türk Müziğinin dönem dönem radyolarda yasaklanmasına dönüşebildi. Müzik türleri arasında rekabet sözkonusu olduğunda Devlet desteği Batı kaynaklı müziğe verilmiştir. Türler arası rekabet belki plâstik sanatların içerisinde de var. Ancak, Arel örneğinde de görüldüğü gibi, müzikte buna ek olarak çok önemli bir olgu daha var. O da, Türk Müziğini yaşatıp çağdaşlaştırmak isteyenlerin dahi ona, teknik açıdan, Batı Müziği dürbünüyle bakmaları, onu başka bir kavramsal çerçeve içine oturtmaya çalışmaları. Esas olarak bu tavırla Mozart'ın bir Türk Marşı, Rossini'nin de bir Mecidiye Marşı bestelemesi arasında olsa olsa bir derece farkı var. İşte böyle bir yaklaşımla kaleme alınmış bir Türk Müziği kuram ve yazım sistemi, Abdurrahman Çelebi misâli, bugün fiili olarak Türk Müziğinde egemen sistem hâline gelmiştir.

Ekrem Karadeniz'in yeni basılan yapıtı[2] işte bu bağlamda önemlidir. Herşeyden önce bir Türk Müzikologu tarafından almaşık bir Türk Müziği sisteminin ortaya çıkarılması sevindiricidir. Klâsik Türk Müziği içindeki kuram geleneğinin ölmediğini göstermesi, Arel ekolünün egemenliğiyle ortadan kalkmaya yüz tutan tartışma ortamının da yeniden oluşturulması açısından sevinçle karşılanması gereken bir yapıt.

Türk Müziğinin çeşitli sorunlarına özgün bir bakış ve yeni bir çözüm var bu kitapta. Ayrıca

bugüne dek özel kolleksiyonlarda kalıp gün ışığına çıkmamış birçok klâsik yapıtın notaları da ilk kez olarak yayınlanıyor.

Yazarın dili biraz eskimiş, üslubu da, kuramsal bir eser için yer yer biraz fazla polemik nitelikte olabilir. Ancak 1982 yılının sonlarında ölen Ekrem Karadeniz'in yapıtının değerini kabul ettirip yayınlatabilmek için 30 yıldan fazla beklemiş olduğunu da unutmamak gerek. Bu kitabın yaratacağı tartışma ortamının Türk Müziği kuramıyla ilgili yapılmakta olan daha başka incelemelerin yayınını teşvik edeceğini ummak isteriz.

NOTLAR

(1) Hâşim Bey Mecmuası, İstanbul, 1864, s. 30 (altını biz çizdik).

(2) **Türk Musıkisi Nazariye ve Esasları**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1982.

4. BÖLÜM

ZİYA GÖKALP, MAHMUT RAGIP VE KLASİK TÜRK MUSIKİSİ

Ziya Gökalp müzisyen ya da müzikolog değildi. 100 yıllık bir mesafeden baktığımızda müzikten az çok anladığını dahi söylemek zor. Bu konuya ilişkin yazdıklarında çok sayıda bilgi, yorum ve değerlendirme hatâları vardır. Ancak, Ziya Gökalp'in bir doktrin adamı, bir ideolog olarak ağırlığı ve Cumhuriyet resmî ideolojisinin oluşmasında oynamış olduğu stratejik rol gözönüne alınınca musıki konusunda yazdıklarına bir ülkü, bir siyasi program olarak bakmamak olası değil.

Gökalp'e göre Klâsik Türk Musıkisi esas itibariyle Türk değildir; Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır. Özetle **gayrimillîdir.** Türk asıllı olan (ve Türk harsının bir parçası olan) yalnızca halk türküleridir. Ancak bunların hiçbiri de gerçekten muasır değildir. Çağdaşlık yalnız ve yalnız **Garp armonisindedir.** Gökalp'in çağdaş Türk Müziği için çizdiği program da buradan hareket eder :

> «Bugün işte şu üç musıki karşısındayız : Şark musıkisi, Garp musıkisi ve halk musıkisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark musıkisinin

hem hasta hem de gayrimillî olduğunu gördük. Halk musıkisi harsımızın, garp musıkisi de yeni medeniyetimizin musıkileri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde, millî musıkimiz memleketimizdeki halk musıkisiyle garp musıkisinin imtizacından doğacaktır. Halk musıkisi bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musıkisi usûlünce armonize edersek hem millî, hem de Avrupaî bir musıkiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasına Türk ocaklarının musıki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musıki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikarlarımıza aittir.»[1]

Ziya Gökalp'in musıkiyle ilgili fikirleri «Millî Musıki» başlığı altında iki yoğun sahifeye sığıyor. Demek ki Millî Musıki (Halk Türküleri+Armonizasyon) formülünden doğacaktır. Gökalp'e göre başka hiçbir bileşim, hiçbir arayış çağdaş bir millî musıki oluşturulmasına izin vermez. Gökalp'in bu 'sentez' anlayışına **basit sentez** diyebiliriz. Bu katı anlayış Türk Ocakları ve daha sonraları Halkevleri aracılığıyla Cumhuriyet döneminin egemen müzik anlayışı haline gelecektir.

Filhakika, Gökalp'ten önce daha da ilkel bir sentez anlayışı da var olmuş olabilir. Örnek olarak Necip Asım (Yazıksız)'ın **Türk Yurdu** dergisinde yayınlanmış «Dilimiz, Musıkimiz» başlıklı bir yazısını göstermek mümkün. Bu makalede ya-

zar Anadolu halk şarkı ve türkülerini toplamak ve bundan hareketle millî operalar yaratmak gereğini ateşli bir biçimde savunur:

> «Ondan sonra, millî bir musıki ibdai hususundaki muvaffakiyetleri herkesin müsellemi olan Macarlar gibi, biz de millî bir musıki vücude getirmek için Macaristan'dan bir musıki âlimi getirmek, bu külliyatı ona tevdi etmek gerekir.»[2]

Ziya Gökalp'in önerdiği «çözüm»ün basitliği Necip Asım'ınkinden bir nebzecik ileridedir. Gökalp, millî bir musıki ortaya çıkarma görevini hiç olmazsa Türk müzisyenlere tevdi ediyordu! Ancak, Türk Müziğinin geleceğiyle Klâsik Türk Müziğine bakıştaki **müsteşrik** (Orientalist) ve yabancılaştırıcı zihniyetin Gökalp'e ve Necip Asım'a ortak olduğunu hemen işaret etmek gerek. Türk Musıkisinin geleceğine ilişkin daha «ince» ve daha esnek bir **sentez** anlayışıyla müzik politikaları, İkinci Meşrutiyeti izleyen yıllarda ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Hüseyin Sadettin Arel ve Mahmut Ragıp Gazimihâl tarafından ortaya atılacaklardır.

Aslında Gökalp'çi millî müzik politikası Ziya Gökalp'in en genel sosyolojik düzeyde yaptığı «hars» - «medeniyet» ayırımının müzik alanına yansımasından ibarettir. Müzikte «çağdaş uygarlık düzeyine» erişilmesinin temellerini bu ayırıma dayandırır Gökalp. Bu konuda son derece açıktır yazdıkları:

> «Memleketimizde bunlardan başka yanyana yaşayan iki musıki vardır. Bunlar-

dan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk musıkisi, diğeri Farabi tarafından Bizans'tan tercüme ve iktibas olunan Osmanlı musıkisidir. Türk musıkisi ilham ile vücude gelmiş, taklitle hariçten alınmamıştır. Osmanlı musıkisi ise taklit vasıtasıyle hariçten alınmış ve ancak usulle devam ettirmiştir. Bunlardan birincisi harsımızın, ikincisi ise medeniyetimizin musıkisidir. Medeniyet, usulle yapılan ve taklit vasıtasıyle bir milletten diğerine geçen mefhum ve tekniklerin mecmuudur. Hars ise hem usulle yapılamayan, hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır...»[3]

Hars bir milletin özüne, ruhuna, benliğine, medeniyet ise bunların geçici olarak büründükleri kaba tekâbül ediyor. Bu ayırımı katı ve mekanik bir biçimde musıki alanına uyguladığımızda, Türk milletinin —tıpkı gömlek değiştirir gibi— medeniyet değiştirdiğinde ne sonuca varılacağı son derece açık. Eski «biçim», kolayca ifraz edilebilecek, yerine aynı kolaylıkla Batı armonisinin gömleği giyilebilecektir.

Müzik alanında biçim ve içerik ilişkilerinin bu denli basite indrgenmesi ister istemez Gökalp'i teknik düzeyde bazı çelişkilere itiyor. Gökalp, Şark müziğinin soysuzluğunu, gayrimillî niteliğini belirtmek için özellikle **teknik** ve **müzikolojik** nitelikte birtakım savlara başvuruyor; özellikle vurguladığı «çeyrek sesler» meselesidir. Gökalp'e göre «çeyrek sesler»in varlığı «şark mu-

sıkisi»nin Yunan ve Bizans kökenli olduğunu kanıtlamaya yetiyor :

> «Şark Musıkisine gelince, bu tamamiyle eski halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer cihetten armoniden hâlâ mahrum bulunuyordu. Farabi tarafından arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musıki sarayların rağbetiyle acemceye ve osmanlıcaya da naklolunmuştu...»[4]

«Çeyrek sesler» deyiminin içerdiği çarpıtmaya önce parmak basmak gerek. Türk Müziğinde «çeyrek ses» diye bir şey yoktur. Tam ve yarım tonlardan daha küçük ses aralıkları vardır ki, bunlar hiçbir zaman bir sesin çeyreğine eşit değildirler. Eğer Gökalp'in kasdettiği tampere olmayan aralıklar ise, o zaman bu aralıklar, ya da benzerleri Halk türkülerinde de vardır. Her ne ise, bu yanlış deyimin yerleşip Batıcı müzik çevrelerinde bir Türk müziğini küçümseme aracı olarak kullanılmasında en büyük etken, onun Gökalp'çi ideolojideki yeri olmuştur.

Gökalp'e göre 'Şark musıkisi'nin gayrimilliliği, millî olmayan bir tekniği kullanmakta olmasından ileri geliyordu. Ona Türk Musıkisi adı dahi yakıştırılamaz (Gökalp'in ona verdiği ad çok anlamlıdır : «Osmanlı İttihad-ı anasır musıkisi»). Çağdaş Türk Musıkisinin ruhunu teşkil edecek olan Halk müziğinde bile bu soysuz «çeyrek sesler» mevcut bulunduğuna göre ve mantıklı olunmak gerekirse, özgün ve gerçekten millî yeni bir tekniğin icadı gerekmez mi? Ancak burada tutarlılık aramak gerekmiyor. Gökalp'e göre Gar-

bın gayrimillî tekniğiyle de pekâlâ millî bir musıki yaratılabilecektir. Burada vurgulanması gereken Türkiye'de müziğin geleceği adına program çizmeye kalkan Gökalp'in temel tercihlerinin müziksel ya da kültürel değil, siyasal ya da ideolojik olduklarıdır.

Kullanılan ses sisteminin ya da tekniğinin hangi etkiler altında kalmış olduğuna bakıp ulusallık kanıtları aramak «Türk Musıkisi Kimindir?» biçiminde uzun, anlamsız ve yanıltıcı tartışmalara yol açabilmiştir. Daha da ötesinde, teknik ve sistemin hem ilkel hem de gayrimillî olduğuna önceden karar verilince, Türk Müziğinin teksesli olması olgusunu Osmanlı'nın sosyal ve siyasal yapısına bağlayıp, oradan hareketle müzikal ve tarihsel «felsefeler» bina etmeye dahi çalışılabiliyor. Sonuç olarak Cumhuriyet'ten sonra Türk Musıkisine sarılıp sahip çıkanların Gökalp'çi olmayışlarına ve dolayısıyla bu musıkinin, bir bütün olarak 'gerici', 'mürteci' diye damgalanmış olmasına şaşmamak gerek.

«Esnek Sentez» ve Mahmut Ragıp Gazimihâl

Halk Müziğinin saflığı ve bekâreti, dolayısıyla millî ruhu en yetkili biçimde temsil etme yeteneğine sahibolması, Batı tekniğinin olduğu gibi ithalinin kaçınılmaz bir gereklilik olduğu, müzikte ilerleme'nin ve millî musıkimizin oluşturulmasının ancak bu ikisinin biraraya gelmesiyle mümkün olabileceği... bu Gökalp'çi temaların hepsini Mahmut Ragıp'ta bulabiliriz. Önemli bir müzikolog, müzik tarihçisi ve folklorcu olan Gazimihâl, esas olarak katı Gökalp'çı görüşlere katılır,

hattâ bu sentez anlayışını Gökalp'ten önce geliştirmiş olduğunu da ileri sürer.

Gazimihâl, 24 Mart 1928 tarihli **Akşam** gazetesindeki bir makalesinde millî musıkinin nasıl doğacağını şöyle ifade ediyor: «Yeni nasiyonalistler... en evvel bâkir ruhları yeni 'teknik' kalıplara dökmekle işe başlıyorlar ve muvaffakiyetleri şüphesiz pek büyük oluyor». İlkel fakat bâkir millî musıki ruhunu ileri bir teknikle teçhiz edip çağdaş ulusal musıkiyi yaratmak fikri burada açık seçik. Ziya Gökalp ile fikir birliğini şöyle tescil ediyor Mahmut Ragıp: «Kendi yazdıklarımı Gökalp'in düşüncelerinden evvel getirişim onun benden fikir aldığını iddia maksadıyla değildir. Bilakis, benim onun tesiri altında kalmadığımı göstermek içindir».[5] Mahmut Ragıp, Gökalp'in görüşlerine, onun musıki alanında yaptığı hatalara rağmen katıldığını belirtir: «Gökalp gibi âlimlerimiz, musıkişinas olmamak yüzünden sık sık musıki hatâları yapmışlar ise de, bizce muhterem olan cihet, onların cesaret-i medeniyeleri ve esas içtihatlarıdır.»[6] Nitekim de Mahmut Ragıp, birçok makale ve kitabında açıkça Gökalp'in müzik konusundaki bilgi eksikliklerini kapatmayı amaçlıyor. Gazimihal'in müzikoloji ve folklor araştırma ve derlemelerinin büyük bir bölümü esas olarak:

1. Türk halk ezgilerinin Orta Asya kökenli olduklarını;
2. Yabancı etkiler altında kalmamış olduklarını;
3. Türk millî ruhunun en saf ve bâkir müzikal ifadesini oluşturduklarını;

ve sonuç olarak,

4. **«Anadolu Türküleri ve Musıki İstikbalimiz»** (1928) kitabının adından da anlaşılacağı gibi, müzikte izlenmesi gereken yolun halk türkülerinin armonizasyonu olması gerektiğini savunmaya yöneliktir.

Mahmut Ragıp'ın değerli folklor, müzikoloji ve müzik tarihi çalışmaları bu çizgiler etrafında gelişir.

Ancak, 'sentez'e varmak için izlenecek yol, kullanılacak malzeme konusunda Mahmut Ragıp Ziya Gökalp'in dogmatik halkçılığına oranla daha esnek ve eklektik bir yolu savunur. Gökalp'in ölümü münasebetiyle **Millî Mecmua**'da yayınladığı bir makalede Anadolu Türküleri arasında değerlilerinin seçilip armonileştirilmesinin ulusal musıkinin gelişmesi için tek yol olarak seçilip empoze edilmesinin yersiz bir kısıtlama olacağını savunur[7]. Millî besteci, kayıtsız şartsız Batı tekniğini kullanmak zorunluluğu dışında, melodik ilham kaynaklarını başka yerlerden de alabilmelidir. Musıkide milliyetçiliği Gökalp'in yaptığı gibi böyle dar bir cendereye sokmanın ifrat olacağını söyler Gazimihal. «Binaenaleyh, yetişecek bestekârlarımıza halktan iktibası riayeti mecburi bir saha olarak değil, icabında kabil-i istifade bir yol olarak iraye edebiliriz.»[8] Halk melodilerinin armonizasyonuna münhasıran yapışıp kalmanın yeni bestecilerin ilham ufuklarını daraltabileceği korkusunu dile getiriyor Gazimihal. «Yeni esere millî kokunun münhasıran halka rücu ile zerk edilebileceğine» inanmıyor.

Mahmut Ragıp, Necip Asım ya da Halil Bedii (Yönetken) gibi müfrit Gökalp'çilerin yalnız-

ca halk nağmelerinden mülhem eserlerin millî sayılabileceği, bunun dışındaki beste tecrübelerinin millîlikle bir ilgisi bulunamayacağı yolundaki görüşlerine, herşeyden önce san'atta yaratıcının özgürlüğü adına karşı çıkar. «Şahsi temayülleri, tefekkür tarzları, istidatları, içtimai terbiyeleri ile o kadar farklı olan insanları san'at gibi hür bir sahada kundaklı içtihatlara mecbur etmek bunca ibda' membalarını tıkamak ve halkın göz ve kulaklarını çerçeveli san'at tezahürlerine sevkedip, haricindeki eserlere lâkaydi ve istihfaf muamelelerini celbettirmek... başlangıç için fecidir».[9] Estetik yaratıcılık alanında özgürlüğün esas olduğunu vurgulayan takdire şayan bir aklıselim örneğidir bu. Peki, Gökalp'in yaptığı gibi millî bestecilerin ilham kaynaklarını sınırlamadığımızda, bunlar hangileri olacaktır? «Elyevm, iki türlü millî musıkiye malik bulunuyoruz:

1. Anadolu musıkisi,
2. Şehirlere mahsus olan eski havas musıkisinin mâbâdı yani (ince saz musıkisi)dir... her ikisi de millîdir çünkü millî hayatlarımızın ihtiyaçları ve nev'ilerinin eserleridirler, bizim ruhumuzdan doğmuşlardır.»[10] Musıkide millîliği sadece geleceğin bazı hayalî bileşimlerinde normatif bir bakışla arayan katı sentezci görüşe karşı çok önemli bir gerçekçilik kıstası getiriyor burada Gazimihal. Türk ruhunun yarattığı her şey Türktür. Gayrimillîliğin kıstası sadece coğrafidir. Millî olabilecek musıkinin kökenleriyle ufuklarını genişlettiği, yaratıcılık eseri de daha baştan kundağa sokmamak istediği için bu sentez anlayışına «esnek sentez» ya da «geniş sentez» diyebiliriz. Avrupa tekniği açısından aynı derecede bâkir

olan bu iki tür musıkiden de yararlanılabilecektir. «Milli Beste Ekolü'nün» yararlanabileceği kaynaklar hakkında «şehirlerimiz ahalisi arasında itiyatları kuvvetle yaşayan musıkiler içinde de bu yolda melodi ve ritm şiveleri bulunabilir» demektedir Gazimihal[11].

Ancak, bu esnek ve geniş bakışa rağmen, müzikolog olarak Gazimihal'in bu bakış açısına destek olabilecek araştırmalar yapmamış olduğunu görüyoruz. Bilâkis, müzikolog ve folklor araştırmacısı olarak yapıtlarının toplam ağırlığı, özellikle o dönemde, yukarıda da değindiğimiz gibi, daha çok Gökalp'çi sentez lehine olmuştur:

1. Mahmut Ragıp, millî olduğunu teslim ettiği Klasik Türk Müziğinin ses sistemini bilmiyordu. Bu tabirin kaleminden çıkabileceği tasavvur dahi edilemeyecek olan Rauf Yekta Bey'e mahut 'çeyrek ses' deyimini yakıştırabiliyor. **Edvâr**'ların varlığını bilip, Klasik Türk Musıkisine Edvar Musıkisi adını yakıştırabilmesine rağmen, Mahmut Ragıp'ın epey geniş bibliografya taramalarının içinde Klasik Türk Musıkisine ilişkin bir tek esere dahi rastlanmaz;
2. Klasik Türk Musıkisinin birçok yörede halk ezgilerini derinden derine etkilemiş olabileceğini kabul etmesine rağmen, bu sonuncuların içindeki bazı pentatonik ögelerin varlığını halk türkü ve nağmelerinin «direkt olarak» Orta Asya kökenli olduklarının ve o dönemin sâfiyet ve bekâretini koruduklarının bir kanıtı olarak görür[12].

3. Ayrıca Gazimihal, Gökalp'in Klasik Türk Müziğinde kullanılan makamların İran ve Bizans kökenli oldukları ve dolayısıyla «alaturkanın soysuzluğu» tezine de destek olur.

4. Cemal Reşit Rey'in 1926 - 27 yıllarındaki Halk melodilerinin armonizasyon denemelerini göklere çıkarır. «Cemal Bey, yeni millî Macar beste mektebinin müessisi sayılan Bela Bartok'a her itibarla benzer.» 18 sayfalık uzun bir makalede de Türk beste mektebinin münhasıran bu yolda gelişeceğini belirtir[13].

Aslında Mahmut Ragıp'ın sentez anlayışının ne derece 'esnek' olabildiği de kuşku götürür. Görünüşe bakılırsa Klasik Türk Müziğinin de ulusal musıkinin yaratılmasında bir öge olarak kullanılması gerektiğini savunuyor ama, diğer yandan da Gökalp'in tüm dogmatizmine bilimsel kılıf ve destekler yaratmaktan geri kalmamıştır. Yapıtlarının bu yönü daha ağır basar. Müzik tekniklerini «ileri-geri» olarak tasnif eden odur. Müzik tekniklerini Uzak Şark Tekniği, Yakın Şark Tekniği ve Garp Tekniği olarak üçe ayırır. Bu sıralama aynı zamanda bir hiyerarşidir de. «Bu üç sınıf, musıkinin üç tekâmül safhasının ifadesidir. Türkler de Asya'da iken, birinci sınıf teknik dahilinde eserlerini yazıyorlardı. Hind, İran, Arap medeniyetleriyle teması müteakip ise ikinci teknik dahilinde çalışmaya başladılar. Nihayet, Tanzimattan başlayıp henüz şuurunu bulmaya başlayan bir mektep kurmaya çalışıyoruz[14]

Ayrıca Gazimihal Klâsik Türk Musıkisinin teknik kökenlerinin Arap ve Acem kökenli olduğunu kanıtlamaya çalışırken, bu müziğin havasla sınırlı kalıp «köylere, basit tabakalara inememiş» olmasından bir müzikolog ağırlığıyla söz eder. «Bâkir ruhları iptidai kalıplarından çıkararak yeni teknik kalıplara dökmek» ve böylece «Garp tekniğiyle yazılacak Türk eserlerinde millî bir karakterin ve bekâretin yaşamasını mümkün, bir emr-i vâki» olarak gören Mahmut Ragıp, daha çok Gökalp'çi müzik ideolojisinin hararetli ve ağırlıklı destekçilerinden sayılsa yeridir.

Gökalp'in katı müzik programı, yayınının hemen ardından ortaya çıkan şiddetli tartışmalara rağmen, Cumhuriyet dönemi müzik politikasının belkemiğini oluşturmuştur. İçerdiği önyargılar, müzik türlerine **a priori** olarak yüklediği olumlu ve olumsuz değer yargıları, Cumhuriyet'le birlikte egemen kültürel ve ideolojik örüntünün bir parçası haline gelecektir. «Musıki inkılâbı» yapılmasına ilişkin tüm girişimlerin ve bu alandaki tüm tepedeninmeci önlemlerin ideolojik kökeni Ziya Gökalp milliyetçiliğidir. Cumhuriyet'in resmî müzik ideologları görünümünde olan Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihâl gibi yazar ya da bestecileri esasta, çok küçük varyasyonlarla, hep Ziya Gökalp'e bağlamak mümkün. Cumhuriyet döneminde müzik alanında doğmatizmin kaynağını, makbul olan müzik türünün estetik değil, siyasal bir kararla belirlenmesinin ve estetik değerin kullanılan tekniğe indirgenmesinin kökenini öncelikle Ziya Gökalp'in fikirlerinde aramak, sanırız yanlış olmayacaktır.

NOTLAR

(1) Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Ankara, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, 1339, s. 131.

(2) Necip Asım, «Dilimiz, Musikimiz», **Türk Yurdu**, Yıl 7, Cilt XIV, Sayı 157, 15 Mayıs 1334.

(3) Ziya Gökalp, a.g.e. s. 130.

(4) Ziya Gökalp, a.g.e. s. 131.

(5) Mahmut Ragıp, **Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları**, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul, 1929, s. 9.

(6) Mahmut Ragıp, a.g.e. s. 9.

(7) **Millî Mecmua**, no. 24, 25 Teşrinievvel 1340.

(8) Mahmut Ragıp, «Eser-i Musıkide Milliyet», **Darülelhan Mecmuası**, sayı 4, 1 Ağustos 1340, s. 150 - 156.

(9) Mahmut Ragıp, **Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları**, İstanbul, İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, 1929, s. 11. Katılıkta gülünç denilebilecek aşırılığa bir örnek :
«Garp musıki tekniği dünya musıki teknikleri içinde en yüksek tekâmüle mazhar olmuş, en kıymetli ve kudretli bir musıki vâsıtasıdır... Millî nağmelerimizin garb tekniğiyle terennümünden hâsıl olacak musıkidir ki millî ve asrî musıkidir... Müstakbel her şey ancak o teknikleri kabulden sonra olacaktır. Ancak o şartla biz istikbalden ümitvar olabiliriz... Bunun hâricinde yapılan cemiyetlerin, ocakların, vesâirelerin, fen ve san'atla alâkaları yoktur» Halil Bedii (Yönetken) «Millî Musıki», **Darülelhan Mecmuası**, sayı 3, 1 Haziran 1340, s. 129 - 132.

(10) Mahmut Ragıp, «Eser-i musıkide milliyet», **Darülelhan Mecmuası**, sayı 4, 1 Ağustos 1340, s. 156.

(11) Mahmut Ragıp, **Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları**, İstanbul, 1929, s. 11.

(12) M. Ragıp Kösemihâl, **Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi** («Türk Tarihinin Ana Hatları» eserinin müsveddeleri - Seri III, no. 8), İstanbul, Akşam Matbaası, 1935.

(13) Mahmut Ragıp, «Cemal Reşid Bey», **Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbalimiz** içinde, İstanbul, Maarif Matbaası, 1928, s. 20 - 37.

(14) Mahmut Ragıp, «Musıkî Tekniği ve Millîyet», **Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbalimiz** içinde, İstanbul, Maarif Matbaası, 1928, s. 11 - 19. Aynı önyargılı ve müsteşrik hiyerarşi, ilkel ve dogmatik bir marksizm kılıfına sokularak, günümüzde de piyasaya sürülebiliyor. Bk. Tuğrul Tanyol, «Müziğin Toplumsal Temelleri», **Yazko Felsefe Yazıları**, 2. Kitap, İstanbul, 1982, s. 58 - 83; Aziz Çalışlar, «Türkiye'de Müzik San'atının İdeolojik Boyutları», **Gösteri**, Sayı 58, Eylül 1985, s. 73 - 74; Sarper Özsan, «Müziğimiz ve Çoksesli lik», **Folklora Doğru**, Cilt V, Sayı 52, 1982, s. 15 - 22.

MİLLİ MUSIKİ

Bizde hemen herkes az çok musıkişinastır. Eline her saz alan kendinde musıki hakkında söz söylemek selâhiyetini görür. Bu yalnız sazlarının vasıta olduğu musıki hakkında olsa neyse; zerre kadar haberdar olmadıkları cihan musıkisine ve bu musıkiler arasındaki farklara dair mukayesevî fikir ve hükümler serd ve beyan etmek cüretinde bulunurlar ki bu hareket ve efkâr ve hikmetlerin hiçbir kıymeti yoktur ve bütün bunların bir tek sebebi vardır: cehl.

Memlekette adi mesleklerin ve meselâ arabacılığın bile şoförlük, vatmanlık, faytonculuk, yük arabacılığı gibi iş bölümlerine uğradığı bir zamanda musıki gibi br san'at-ı nefisenin hâlâ ihtisasi sınıflarına ayrılmaması müessesenin derece-i kıymetini gösterir fena bir bürhandır. İçimizde ûdîler vardır ki memleket musıkisinde inkılap yapmaya kalkarlar, yalnız Şark musıkisi ve âtî-i musıkimiz hakkında ıttıla-ı lisanda bulunurlar. Hânendeler vardır ki garp formlarıyla kompozisyonlar yapmaya yeltenirler. Kendi ihtisasî dairelerini tecavüz edip şâyân-ı hürmet iken şâyân-ı merhamet olan pek çok kimseler misâl olarak zik-

redilebilirler. Bizde musikinin ihtisas şubelerine ayrılmaması, bu iş bölümü asrında hâlâ herkesin her şeyden dem vurabilmesi musiki müessesemizin ne kadar iptidai hâlde bulunduğunu göstermektedir.

Şark ve garb musikileri hakkında söz söyleyebilmek için nasıl o musikilerin ayrı ayrı tekniklerine vâkıf olmak lâzımsa, her ikisi arasında mukayese yaparak «şark şöyledir, garp şöyledir» diyebilmek için de her ikisine vukuf şarttır.

Hele bu mukayeseden sonra muhtaç bulunduğumuz millî asrî musikinin nasıl olması icabettiğini mevzubahis ve nakl edebilmek için ayrıca bu meselelerin mümasi olduğu tarih, bediiyat, içtimaiyat sahifelerini karıştırmak lâzımdır.

Evet, Şarkı da anladık, Garbı da... istiyoruz ki millî ve fakat asrî bir müessese-i musikiyeye sahibolalım. Yapılacak şey, dünyanın neresinde, hangi zümre-i medeniyet dairesinde yaşadığımızı anlamaktır. Artık hiç şüphe yok ki, dinen İslâm, millet cihetiyle Türk ve medeniyet itibariyle Garplıyız. Şu halde, mâdem ki Garp zümre-i medeniyetine mensup bir milletiz ve mâdem ki aynı zümre-i medeniyete mensup milletlerde müsbet ilimler, usuller, teknikler müşterektir, o medeniyet zümresi dahilinde yaşayabilmemiz için bizim de aynı iştiraki temin etmemiz lâzımdır. Bu lâkırdıların musikyle ve bilhassa mevzumuz olan millî musikiyle ne alâkası vardır? Alâkası şudur ki musiki bir san'attır ve san'atın müşterek medeniyette müşterek tekniği vardır. Binaenaleyh aynı zümre-i medeniyet dahilinde aynı şerait-i medeniye ile yaşayan insanların medeni musikisinde musiki tekniği hepsinde aynıdır. Medeniyette

iştirakları olan bütün milletlerin opera sahneleri, orkestraları her yerde aynıdır. Orkestradaki orkestrasyon ve enstrümantasyon her yerde aynı orkestrasyon ve aynı enstrümantasyondur. Sahnede oynanan opera form ve teknik itibariyle her yerde aynı operadır. Her millette değişen şey, bu müşterek form içinde, müşterek teknikle terennüm olunan gayrı müşterek orijinal ruhtur. «Pür», «Entermediyer», «Dramatik» bütün formlarda orijinaliteyi temin eden şey «tem»ler halinde develope edilen millî motiflerdir. Binaenaleyh biz de millî motiflerimizi aynı formlar içinde aynı teknikle terennüme mecburuz. Tâ ki orijinalitemizi azami kudrette terennüm edebilelim ve bu iktidar ve hissiyatla medeni musıki cihanına girebi lelim. Bu şerait dahilinde bu girişten korkanlar vardır. Onlar Garp musıki tekniğinin kudretinden haberdar olmayanlar ve teknik kudretin ne olduğunu bilmeyenlerdir. Bilmelidirler ki teknik, müsbet ilim ve usul gibi medeniyet unsurudur. Ve medeniyet bizimledir. Milliyet medeniyette değil harstadır. Onlara anlatmak lâzımdır ki estetik melodi olan teknik yirmi asırlık beşerî dehâ ve tekâmül mahsulünden ibaret kuvvetli bir «moyen»den başka bir şey değildir. Garp musıki tekniği dünya musıki teknikleri içinde en yüksek tekâmüle mazhar olmuş en kıymetli ve kudretli bir musıki vasıtasıdır. Onu biz de alacak ve diğer medeniyetdaşlarımız gibi dehâ-yı musıkimize vasıta yapacağız.

İşte millî musıki : millî ruhu, millî dehâyı azami kudretli vasıta Garb tekniğinden başka bir şey değildir. Millî nağmelerimizin Garb tekniğiyle te-

rennümünden hâsıl olacak musıkidir ki millî ve asrî musıkidir. Garb «tonalite modern»e muhalif, her biri başlı başlına bir 'mode' olan ve seyirleriyle «modülasyon»u, çeyrek sesleriyle dahi armonizasyonu selb eden, «evcârâ, nühüft» gibi makamatla «darb-ı fetih, berefşan, devr-i hindi, katakofti» gibi dümtek usullerinden ve «kâr, nakış, semâi» gibi formlardan ve malûm sazlardan mürekkep musıki millî değil eskidir. Asrî ve millî olması için millî ruhu asrın en kudretli vasıtasıyla terennüm etmesi lâzımdır.

Ruh-ı millinin bir peşrev veyahut bir şarkı formu içinde Sabâ veyahut Nevâ gibi makamlar ve ut, kanun gibi sazlarla terennümünü düşününüz. Bir de millî motifleri «temler» şeklinde kullanarak en büyük musıki «manifestasyonu» olan «senfoni» formu içinde garp tekniği ve garp orkestrası ile icrasını tasavvur ediniz. Birinde eser en nihayet İstiklâl marşımız, diğerinde de meselâ Beethoven'in Heroik senfonisidir. Misâl olarak aldığımız bu iki eser, ruh-ı millîyi terennüme vasıta olan vasıtaların kudretlerini pek celî surette ifade eden iki nümunedir. Beethoven'i Beethoven yapan, elindeki vasıtanın mükemmeliyeti olduğu gibi, bizde herhangi birimizi hiçbir şey yapmayan sebep de elimizdeki vasıtanın iptidailiği ve kudretsizliğidir.

Binaenaleyh mesele basittir. Yapılacak şey, Garb san'atını elde etmek, garbın teknik zevkine varmak, sonra, orijinalite menbaı ve zemini olan halka inip, halk zevkiyle mütezevvik olmak, ecnebi tesirleri görmemiş halka motiflerini garp tekniğiyle terennüm etmektir.

Bizde musıki muadelesinin hallini başka düsturlarda arayanlar ve meselâ «Biz kendi kendimize, kendi musıkimiz içinde tekâmül etmeliyiz, her ikisini meczederek bir şeyler yapmalıyız, Garb en nihayet bize vâsıl olacaktır, beklemeliyiz» diyenler, hayallerinin tahakkuklarına hiçbir zaman şahit olamayacaklardır. Müstakbel her şey, her inkılap ancak o teknikleri kabulden sonra olacaktır. Ancak o şartla biz istikbalden ümitvar olabiliriz.

Bunun hâricinde yapılan cemiyetlerin, ocakların, vesâirelerin fen ve san'atla alâkaları yoktur. Evet, eski musıkimizi ihya edeceğiz. Fakat, ikame için değil, tarihi bir san'atı muhafaza için... eski edebiyatı ve meselâ Nedim'i tarihi bir zevk-ı edebi ile mütalaa ediyorsak, meselâ Dede merhumu da aynı tarihi zevk-i musıki ile çalacak ve dinleyeceğiz. Yeni musıkide yeni zevk, eski zevke kaim olacaktır.

Hiç şüphe yok ki yeni san'at halk ve avama hitabedecek değildir. Yeni san'at münevver zümrenin san'atıdır. Ondan zevk almak, onun estetiğine ermek kuvvetli bir edükasyonla kabil olacaktır. San'at tekniği derece-i mükemmeliyeti nisbetinde terbiye ister. Terbiye-i musıkiye almamış bir ruh ancak iptidai bir musıkiden zevkyab olabilir. Çünkü ruh iptidaidir. Teknik musıkiden zevk almak için kuvvetli bir «edükasyon müzikal» lâzımdır.

Farazâ senfonik bir konsere gidiyoruz ve meselâ Beethoven'in senfonilerini dinleyeceğiz. Evvelâ senfoni nedir? Bunu bilmek icabeder, sonra

dinlenilen senfoninin mevzularına, müellifin hayat ve san'atına vâkıf olmak gerekir.

Eğer biz, bu şerait-i ruhiyeyi ve terbiyeyi hâmil olmadan salona girecek olursak, garp musıkisinin en yüksek manifestasyonu bizim için bir gürültü ve en yüksek dâhisi de bir gürültücüden başka bir şey olmayacaktır ki hayatın bu ilahi ve mâverâî nagamatından nasibedar olmamak insanî bedbahtlığın en yüksek derecesidir.

Hülâsâ, bir san'at ki tekniği mütekâmil ve kudretlidir, o san'attan zevkyab olmak için o derece kuvvetli bir edükasyona tesâhib etmek lâzımdır.

Müstakbel millî musıkimiz böyle bir terbiye-yi musıkiyeyi icabettirdiği için onun yüksek estetiğiyle bir «ilm-i tesiriye» yaşamak isteyen musıki aşıkları bu terbiyeyi almaya gayret etmelidirler.

Memlekette millî ve asrî musıkiyi tesis edebilecek kudrette olanların başında Musa Süreyya Beyefendi bulunmaktadır. Onlardan sonra, halk zevkine varmak şartıyla Cemal Reşit Beyefendi gelirler.

Manas ve Radeglia Efendiler de bu ekole yardım edebilmek için lâzım gelen teknik kudretini haiz san'atkârlardır.

Bu zevat haricinde hiç kimse bu inkılâbın kahramanı olamaz. Sözüme nihayet vermeden edası üzerimize borç olan bir şükranı arzedelim: Vâlî-i Vilâyet Haydar Beyefendi Hazretleri eserleriyle memleketin âtî-yi musıkisini temin buyur-

muşlardır. Musıkimiz istikbalini müşarunileyhe medyun olacaktır. Va'zı esas merasimi kuvve-i karibeye gelen konservatuarın münasip mahalline bânî-i muhteremin büstünü rekzetmek vazifemiz olmalıdır. Memlekete hiçbir padişah, hiçbir sadr-ı âzam, hiçbir vâli, cihan san'atına karşı yüzümüzü ağartacak bu kadar medeni bir eser hediye etmemişlerdi. Hâmî ve bânî-i san'atın beka-yı nâmı için yalnız bu eser kâfî ve fazladır bile. Gençlik o eserin kadr ve kıymetini bilip, ciddî bir ideal ile müesseseye koşmalı ve tefeyyüz etmelidir. Müessese hêdimlerini tarih minnetle yâd edecektir.

Halil Bedii (Yönetken)
(**Darülelhan Mecmuası**, Sene 1, No. 3, 1 Haziran 1340, sayfa 129 - 132)

EK 4

YENİ MUSIKİ DİREKTİFİNİ NASIL VERECEĞİZ?

Musıki işlerimizin her yerdeki gibi muntazam bir makine halini göstermemesinin ve muntazam bir halde bulunmamasının sebeplerini yalnız parasızlıkta, musiki elemanlarından mahrumiyette ararsak hata etmiş oluruz. Bu intizamsızlığın gizli sebepleri vardır: Ezcümle, «Yeni Musiki hareketi, derken ne yapılacağını, ne yapmak lazım geldiğini kimse bilmiyor; değil halk, hatta meslekten olanların ekseriyeti bile bundan bihaberdir. Tanzimattan beri tekerrür etmiş bir takım musiki işlerinin olduğu gibi idamesinden başka birşey yapmıyoruz: Orkestramız varsa onun repertuarı, çalanlarımız varsa onların seviye ve adetleri; anlamayanlarımızın keyfi ve kemmî vaziyetleri, umumi zihniyetler değişmiyor; ortada öyle müphem bir musiki muhiti var ki tesirinden en zeki gençleri telkinle bile kurtarmak mümkün değil. Her şey tedricen değişecek diyoruz: Doğru ama, burada da hesabi olamıyoruz; mesela, bizden sonra işe başlayan Bulgarlar, Yunanlılar bizi süratle geçiveriyorlar...

Umumi efkâra direktif vermekle işe ancak sürat temin edebileceğiz. Musiki mekteplerimizin ellerindeki programları harfiyen tatbikten aciz bulunduğu bir sırada umumi efkâra lüzumlu di-

rektifleri vermekten dem vurmak biraz aykırı görünürse de, buna mecburuz. Musiki Müesseselerimizin hakiki intizama girmesi de umumi efkârın düşünceli ve ince arayıp sık dokumasını bilir olmasiyle imkân dairesine girecek değil midir?

Bu işi en iyi temin edecek kuvvetler, yazı, musiki kitapları, musiki mecmuaları olabilecektir; gazeteler ve bütün mecmualar tanınmış musiki muharrirlerine yer vermelidirler. (Tanınmamış musiki muharrirlerinin yazılarını neşirden de o nisbette çekinmek lazımdır.) Bu yazılarda musiki meseleleri popülarize edilmeğe çalışılmalıdır. Matbuatımızda gerçi işi anlayanlar bulunuyorsa da henüz mesele kâfi derecede genişleyemedi; musiki muharrirlerinin fisebilillâh çalıştırılması her zaman için mümkün olamayacağı hâlâ anlaşılamadı.

«Musiki Direktifi» tabirinden ne anlıyorum? Vaktile her münevver Türk, Alaturka musıki sahasında, saz nasıl çalınır, nasıl dinlenir, kaç senede ve nasıl öğrenilir, ciddisi ve adîsi nedir, hatta bir bestenin bünyesini teşkil eden makam ve usul gibi unsurlar nelerdir bilir, herkesin hafızasında mikyas vazifesi görecek sekiz on ciddi eserin hatıraları yaşardı; dimağlar içinde muayyen musiki telakkileri vardı. Bugün ise, münevverlerin ekseriyeti, konserde ne çalınır, konser tarz ve nevîleri nelerdir, yeniden anlamak nedir, musiki neden gürültülü oluyor, armonik oluyor, neden tahsili zordur, mücadeleye neden lüzum var, bütün bunları bilmiyor. Mektep musiki tedrisatında bu vaziyeti daha iyi görmek mümkündür.

Bir talebe, mütemadiyen alaturka mikyasile hareket ediyor, neden ut altı ayda öğrenilir ve peşrev bir senede çalınır da yeni usulde keman on senede öğrenilir? Musiki neden bütün ulûm, fünun ve san'atların fevkinde olsun? Hem alelâde bir ders olmasa sekizinci sınıfta nihayete ermez ve haftada yalnız bir kerre gösterilmez. Âlâ tek seslisi dururken iki sesli musiki ne demektir? İşte bütün bu bozuk hissi kanaatler büyük bir Avrupa merkezinin henüz mektebe başlamamış bir çocuğunda bile yoktur; o her şeyi doğru hisseder.

Binaenaleyh, musiki işlerimizin tanzimi hususile uğraşanlar en evvel şu bozuk kanaatların tashihine çalışmalıdırlar. Avrupa merkezlerinde yaşamayanlarımız bu ihtiyacı lâyıkiyle duyamıyor. Direktifi bizzat yüksek musiki tezahürleri verebilecektir diyorlar, ve işi zamana bırakıyorlar. (Musikinin kendisi) ile bu telkini yapabilmek zamanını beklemeye koyulurken halkı da o musikiye doğru sürmek yollarını düşünmüyorlar.

Kanaatimce, yaşı ilerlemiş mektepliler için musiki direktiflerini havi bir kitap neşredilmeli ve musiki derslerinin bedii gayelerinden kısmen fedakârlık yapılarak gençlere bunlar okutulmalıdır. Bu yapılmazsa musiki dersleri çocuk mantıkının delâletleri içinde kendi kıymetini kendi kendine tenzilde devam edecektir. Böyle tenvir edici bir kitabın dokuz ve onuncu sınıflarda felsefe dersleri yanında tedrisi de pek âlâ mümkündür. Musiki, bir (Kitle) mes'elesidir; gelecek nesilleri hazırlayacak bilhassa valideleri ve kız mekteplerini bu gibi mebahisle teçhiz mecburiyetin-

deyiz. İşi bu suretle ta gençlikten temin ettikten sonra matbuat ve neşriyat mütebaki direktifleri muayyen münevver zümreler nezdinde kolaylaştırır.

Senelerdenberi üzerinde ısrar ettiğim bu mes'ele, tamamile memleketimizin şu içinde bulunduğumuz inkilâp senelerile alâkadar hususi ve milli bir iş olduğundan nazarı dikkate alınmasını bir kere daha temenni edeceğim.

Kösemihal zade
Mahmut Ragıp
(**Musıki** Dergisi, Sayı 1, Mart 1931, s. 2-3)

5. BÖLÜM

GELENEK, TUTUCULUK ve KLASİK TÜRK MUSIKİSİ

Klasik Türk Müziğine yakıştırılan isimler arasında «Türk Sanat Musıkisi», «Alaturka», «Divan Müziği», «Osmanlı Şehir Müziği»nin yanısıra «geleneksel müzik» deyimine de sık sık rastlarız. Sözkonusu özgün geleneğin çoktan beri kaybolduğunu bilir, ama bu deyimi pek yadırgamayız. Geleneğe bazan duyulan yakınlıkta özlemin (nostaljinin) özel hazzı mı yoksa geleneğin artık «aşılmış» olmasının verdiği tatmin mi ağır basar, bilemiyoruz. Ancak, bu tavırların ortak yanı mesafe duygusudur elbette.

Gelenek, naif ve bilinçsizdir. Doğal ve konvansiyonel ayırımını yapmaz. Görenek ve gerçeklik o denli içiçe geçmiştir ki, bu ikisi arasındaki nedensellik ilişkisi ya da tarihsel öncelik araştırılmaz. Meşruluğu sorgulanmayan kültürel gerçeklerin aktarıldığı hiçbir halkası eksik olmayan bir zincir sözkonusudur. Bir kültürel «norm»'un geçerliliği için «eski» mi olması gerekir, yoksa bu norm «geçerli» olduğu için mi çok eskilerden beri yürürlüktedir? Gelenek ve akılcı tarih bilinci birbirini dışlar. Klasik Türk Müziği geleneğinin içine böyle bir tarih bilincinin 20. yüzyıl başlarında Rauf Yekta Bey sayesinde

girmesi tesadüf değildir. Ancak, bunlar geleneğin dış etkiye kapalı olduğu anlamına gelmez. Klasik Türk Müziği, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bazı yabancı etkileri özümseyip adapte etmesini bilmiştir. Tanburi Emin Ağa'dan Refik Fersan'a kadarki stilistik evrim çizgisi, makam kullanımı, melodik yapı ve biçimlerdeki değişimler bunu belgeler.

Geleneğin keyfî olup olmadığı, doğayla ya da pozitif akılla bağdaşıp bağdaşmadığının sorgulanması, onun kaybolmaya yüz tuttuğunun göstergesidir. O zaman da gelenekçiler geleneği savunmak durumunda kalırlar. Bu tepkisel savunma kâh geleneğin aslında doğaya ve kanunlarına uygun olduğunu ileri sürmek, kâh dayandığı uzun deneyimin birikimini onun lehine bir kanıt olarak algılamak biçiminde ortaya çıkabilmiştir. Burada Hüseyin Sadettin Arel'in Klasik Türk Müziğinde kullanılan tüm ses ve ses aralıklarının doğadan geldiklerini ısrarla kanıtlamaya çalıştığını hatırlamamak elde değil. Ancak bu tür girişimleri gelenekçilik olarak nitelendirmek olanaksızdır. Kültürel tutuculuk oluşmuştur. Geleneğin yitmeğe yüz tuttuğu dönemde beliren tutuculuk, bir bakıma anti-gelenekçi bir dönemin gelenekçiliğidir. Dede Efendi'nin Hacca —ve ölüme— giderken söylediği rivayet olunan «bu oyunun artık tadı kalmadı» sözünü, darbe yiyen geleneğin, farklılığının bilincine varınca intihar dahi edebileceğinin bir örneği olarak gören olabilir.

Klasik Türk Musıkisi içerisinde gelenekçilikten tutuculuğa geçiş, geleneğin doğal gelişimi, kılık değiştirmesi ya da sönüşü sonucu olmamış-

tır. Bu müziğin, tıpkı Osmanlı İmparatorluğu gibi, bir yükseliş bir de duraklama devrinden geçtiği, 19. yüzyılın başlarından sonra artık yalnızca kendini tekrar edebildiği, büyük besteci yetiştirip orijinal eser veremediği savı kolayca çürütülebilir. Klasik Türk Müziği, **egemen gelenek** statüsünden varlığını ancak **tutucu** olarak belirleyebileceği bir pozisyona içsel bir gelişim sonucu değil, 1920'li yıllarda bazı tepeden inme **siyasi** kararlar sonucu gelmiştir. Türkiye'de müzik dünyasının bu şoktan henüz kurtulabilmiş olduğu söylenemez.

Karşı konulamaz **siyasi** darbeler sonucu «toplumun gelişmesinin gerisine» itilen Klasik Türk Müziği geleneğinin yeniden gündeme gelmesi ise ancak müsait **siyasi** koşulların oluşmasıyla mümkün olabilirdi. 1970'lerden itibaren bu «tutuculuğun» yeniden prestij kazanıp zaman zaman bir «**restorasyon**» görünümüne bürünmesine de şaşmamak gerek. Müziksel restorasyonlar (o ana dek «ilkel» diye bakılan Barok Müziğin 19. yüzyılın ikinci yarısının Avrupasında yeniden diriltilmesi buna bir diğer örnektir) gelenek zinciri iyice koptuğu zaman belirir. Gelenek saf, tutuculuk bilinçli, restorasyon ise duygusaldır. Kesintiye uğramış ya da güdükleşmiş gelenekle bağlantıyı tekrar kurmaya çalışır.

Kendini yeniden üretme koşullarından, toplumsal ve ideolojik dayanaklarından mahrum bırakılmış bir hayâlin canlandırılması gibi bir şey bu. Bu restorasyon girişimlerinin ülkemizde kuşkusuz en önemli örneği üslup, yorum ve icralarıyla Nevzad Atlığ yönetimindeki Devlet Klasik

Türk Müziği Korosudur. Onuncu yılını yakında dolduracak olan bu koro duygusal bir **restorasyon** idealini içeren bir yorum modeli yerleştirmektedir. Herşeyden önce yapılan müzik bizzat Nevzad Atlığ'ın «Klasik Türk Musıkisinin son bestecisi» diye adlandırdığı Suphi Ziya Özbekkan (1887 - 1966) ile kapandığı farzedilen bir dönemin müziğidir. Diğer yandan, bir 16. yüzyıl Kâr'ının ya da bir 17. yüzyıl Mevlevî Ayininin, bestelendikleri dönemde nasıl yorumlandıklarını (Klasik Türk Müziği hakkındaki müzikolojik araştırmaların şu anki durumunda) bilmemize imkân yoktur.

Restorasyonun bu noktadaki çelişkisi bir yandan eskiyi sırf eski olduğu için makbul sayarken, bir yandan da eserleri ister istemez kendi yorum süzgecinden geçirmesinden kaynaklanır. N. Atlığ ve korosunun mükemmel fakat donuk, sağlam olduğu kadar dakik, yüzeysel ve yeknesak icraları —«gerçek geleneğin» bir parçası olabilme şansına sahibolmuş Mes'ut Cemil ve Ruşen Ferit Kam'ın koro yönetimleriyle karşılaştırırsak— aslında «geçmişle gelecek arasında köprü kurmak» yerine bu ikisi arasındaki uçurumu derinleştirmektedir. Ayrıca, Klasik Türk Müziğinin eskilerden bugüne uzanan bir kültür devamlılığının parçası olarak algılanmadığı da hatırlanırsa, bu «restorasyon» girişiminin kültürel boşlukta niçin yankılanamadığı belki daha iyi anlaşılır.

6. BÖLÜM

ORHAN KÂHYAOĞLU İLE KONUŞMA

ORHAN KÂHYAOĞLU: İlk akla gelen, Türkiye'de «Türk Klasik Müziği»nin ne olduğuna ilişkin bilgilerimizin oldukça sınırlı olduğu gerçeği.

Soracağım ilk soru teknik içerikli, Yani Klasik Türk Müziği'nin yapısıyla ilgili. Bu müziğin «makam yapısı» hakkında neler söyleyebilirsiniz? Bunun diğer müzik yapılarından farkı ne?

CEM BEHAR: Neresinden başlayayım? Bir kere makam, Türk müziğine özgü bir şey değil. Tüm Ortadoğu müziklerinde var. Çoğu kez makam deyimi yabancı (Avrupa) literatürdeki «Mod» un karşılığı olarak alınır. Bu yanlış. Şöyle ki; batı müziğinin bu çağda kullandığı ya da Eski Yunan müziğinin ya da Bizans müziğinin kullandığı modlara bakacak olursak, Modlar, bir skala olarak, «la bir» den başlayıp, «la iki» de biten veya «Sol 3» den başlayan, «Sol 5» de biten 7 veya 8 ses ihtiva eden bir ses dizisi olarak algılanır. Ve bu ses dizisinin çinde gezinen melodilere «mod'a ait melodiler» adı verilir. Makam sadece bu değil. Tabii evvela bir ses dizisidir ama bunu «ses dizisi» olarak tanımlamak, O'nun zengin içeriğini güdükleştirmek anlamına da gelir. Şöyle ki, faraza, rast makamı, sol sesinde başlar (rast dediğimiz seste başlar) bu sesden sonra yukarı doğru birtakım

seslerde gezinir; bir takım yerlerde durur melodi ve nihai olarak rast sesinde biter. Ama önemli olan rast dizisinin rast makamının kullandığı sesler değildir. Bu seslerin içinde gezinme ve seyretme biçimidir. Yani, bir makam bence herşeyden önce bir seyirdir. Bir melodik gezinmedir. Bir makama karakterini veren bir melodik gezinme biçimidir. Kullandıkları ses skalası ve ses dizisi aynı olan fakat sadece kullandıkları tipik melodilerle, melodi parçacıklarıyla birbirlerinden ayrılan makamlar vardır. Onun için eski edvarlarda (eski Klasik Türk Müziği Teorik Müzik kitapları demek) makamlar her zaman «seyir» olarak tanımlanır. Şu diziden veya şu seslerden oluşur diye tanımlanmaz. Bir melodik işleme, gergef olarak tarif edilir. Ve 20. yy. başında, 1930'larda 40'larda Klasik Türk Müziğinin sistematizasyon denemelerinden biri olan Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi'nin giriştikleri nazariyat denemeleri, makam sınıflandırma denemelerinde, makamı öncelikle bir ses dizisi, bir dörtlü artı beşli olarak tanımladıkları için bu bence esas olan fenomeni gözardı etmişlerdir. Böyle bir tanım yanlış bir tanımdır. Yani istediğiniz bir profesyonel müzisyene, sorun, bir makam herşeyden önce bir melodik örgüdür. O denli bir örgüdür ki, o kitaplarda bu melodik örgüye kullandığı seslerden ve kullandığı ses dizilerinden ayrı ve onların üstünde bir anlam verilmiş ve makamlar taşıdıkları espriye göre, taşıdıkları ruha göre sık sık sınıflandırılmışlardır. Sabah çalınacak makamlar, kuşluk vakti çalınacak makamlar, ikindi vakti çalınacak makamlar, gece vakti çalınacak makamlar. İnsanın kendi bedeni ve bünyesiyle yahut ge-

zegen ve yıldızların hareketiyle, ilişkili makamlar gibi bir takım sınıflandırmalar yapılmıştır. Yani önemli olan kurulan melodik örgünün niteliğidir (daha ayrıntılı bir tanımını yapıp yapamayacağımı bilemiyorum). Ayrıca tabii makamsal müzik, niteliği icabı monodik bir müziktir. Polifonik bir müzik değildir. Hem makamsal olan hem polifonik olan müzik denemeleri vardır ama bunlar tutunamamış, başarısız denemeler olmuşlardır.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Bu oldukça yeterli bir açıklama.

Benim aklıma gelen nota olayının bu yapının içinde var olmaması; notaların gündeme gelmesi ve «yazı» nın her şeye rağmen belli çevrelerde belli bir işlevi olduğu halde, nota olayının bu müzikal yapıda bulunmaması.

CEM BEHAR: Bence bir kere her şeyden önce Türk Klasik Müziği'nde yazılı notanın kullanılmamasına o kadar şaşkınlıkla bakmamak lazım. Bugün hangi «hafif» müzikte ya da caz'ın hangi kesimlerinde nota kullanılır? Bir bakınız; yoktur böyle bir şey, ya da çok nadirdir. Sadece kullanılan notalar belli bir hatırlatma, yahut da belli akorları veya belli temaları hatırlatıcı nitelikte küçük küçük notalar kullanılır. Bugün alın bir caz plağının herhangi bir parçasının notasını aramaya kalkın; birazcık gülerler size. Dolayısıyla Osmanlı Müziği'nde notasızlığı yazısızlığı şaşırtıcı olarak görmemek lazım. Bu, bugün de var. Yani, geçen sene başıma geldi. Bir müzik ve partisyon, müzik aletleri ve plaklar-kasetler, müzik notaları satan bir dükkanda, İngiltere'de, Beat-

les'ın bundan 20 sene önce yapılmış müziklerin notalarını büyük bir zorlukla bulabildim; o da hepsini değil. Yani bugün, gün be gün yapılan aktüel müzikte Batı'da nota kullanmanın vazgeçilmez bir öge olduğu fikrine de saplanmamak gerekir. Bu doğru birşey olamaz. Dolayısıyla 500 yıllık bir süreyi kapsayan Osmanlı Klasik Türk Müziği geleneğinde notasızlık-yazısızlık olgusuna da o kadar şaşkınlıkla bakmamak; bunu özellikle bir kompleks konusu da yapmamak lazım. Şimdi, bunların, bu notasızlığın, müzikte yazısızlığın, müziğin gerek öğretilmesinin gerek icrasının, gerek aktarımının, gerek yorumunun kağıda dökülmüş nota olmaksızın yapılmasının nedenleri bambaşka. Yani Osmanlı toplum yapısında, Osmanlı'da öğretim sisteminde, Osmanlı'da esnaf loncalarına ait bir yapıya sahip olan müzik öğretim ve aktarım sisteminin iç yapısında aramak gerekiyor.

ORHAN KÂHYAOĞLU : Yazılarınızdan birinde Türk Klasik Müziği'nin «Taksim» ile Caz Müziği'nin «emprovizasyon» arasındaki ilişkiden söz etmiştiniz. Bu oldukça ilginç ve önemli bir bağlantı kanımca. Toplumsal arka planı sorgulamak ayrı bir sorun; Bu benzerliği biraz açar mısınız?

CEM BEHAR : O, taksimin ve müzisyenin irticali müzik yapmasını yani doğaçlamadan müzik yapmasını yine notasızlığa bağlamak mümkün. Şöyle ki, belli bir eserin kağıda dökülmüş, kalıplaşmış ve kemikleşmiş başka türlü icra edilemez bir abide şekline dönüşmüş notası mevcut olmayınca, her icrada bu eseri birazcık değişik bir şekilde yorumlamak veya bir-iki ses, bir-iki

nota eklemek —esas kalıbı bozmamak kaydıyla— değişik bir yorum getirmek, şahsi bir lezzet eklemek mümkündür. Ayrıca, yorum biçimi de, aktarım biçimi de icra edenin kişisel zevkine ya da mensup olduğu icra ekolüne bağımlı olduğu için, bu noktada caz'la bir benzerlik bulabiliriz.

ORHAN KÂHYAOĞLU : Bu herhalde aynı zamanda bir özgürlük ortaklığı da getiriyor gündeme.

CEM BEHAR: Evet, ama bu özgürlüğe hiçbir zaman icra edilen eseri deforme eden, onu çığrından çıkaran, onu soysuzlaştıran bir özgürlük olarak bakılmadı. Bence doğal olarak icracıya ve yorumcuya, doğal olarak sahip olduğu özgürlüğü tanımak şeklinde oluyor. Ayrıca biraz önce söz ettiğiniz taksim olgusu da çok önemli. Bugün kaybolmaya yüz tutmuş bir şey. Yani herhangi bir sazın veya sesin belli bir söz üzerine veya Ella Fitzgerald'ın sık sık yaptığı gibi manasız sözler üzerine Türk Müziği'nde «Terelelli Terelelli» gibi birtakım terennümler üzerine taksim yapması o özgürlüğün mutlak bir şekilde ortaya çıkmasıdır. Bugün bir Türk Müziği icracısı böyle bir taksim yaptığı zaman amaç nedir? Amacı; bir, virtüözütesini ortaya çıkarmak icracının; iki, taksimi içine oturttuğu makamın tüm inceliklerini içine oturttuğu makamı zenginleştirmek. Çünkü iyi bir icracı yapıtını icra ederken konuşmamızın başında söz ettiğimiz gibi örgü ve motifleri zenginleştirmek imkanını tanıyor. O da melodik örgü dağarcığına yeni şeyler katar. Tıpkı Jan Garbarek'in saksafon solosunda olduğu gibi.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Yani bu, tekrardan çok bir «yaratıcılık» oluyor herhalde.

CEM BEHAR: Tabii. Bir hikaye anlatırlar, 1. Dünya Savaşı öncesinde Alman İmparatoru Wilhelm, Türkiye'ye gelmiş. Meşhur sazende Tanburi Cemil Bey'i saraya çağırmışlar bir konser vermesi için. Alman İmparatoru'na önce birşeyler çalmış, sonra da bir taksim çalmış. Taksimden sonra İmparator, Cemil Bey'i durdurmuş, 'bunu tekrarla' demiş. O da, 'tekrar edemem' demiş. Yani adama bunun tekrar edilemeyeceğini zor anlatmışlar.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Batı gözüyle ilk aşamada baktığımızda 17. - 18. yy.'da her yönlü bir gelişme süreci yaşanıyor. Bu gelişmeye paralel olarak da kapitalizmin nasipleriyle bir «profesyonellik» olgusu herşeye girdiği gibi müziğe de giriyor. Türk Klasik Müziği'nde ise, hemen hemen 19. yy.'da dahi son bir-iki on yılına kadar profesyonel müzisyen olayını pek göremiyoruz. Bunun mantığını nelere dayandırırsınız?

CEM BEHAR: Bir kere Türk Klasik Müziği'nin gelişim çizgisinin Osmanlı İmparatorluğu'nun, o sözü edilen, yükseliş, duraklama ve geri dönüş çizgileriyle hiç uyuşmadığını söylemek istiyorum. Klasik Türk Müziği'nin altın devri 19. yy. dır. Özellikle 1. yarısı, fakat 2. yarısı da (öyle). Bunu sadece belirtmekle yetiniyorum. Bunun sebeplerini bugün tam bilemiyorum. Türk Müziğinde inkırazın, tereddînin başlangıç tarihi 1926'dır. Burada, bu gerilemeyle ilgili pek yaygın bir yanlışa işaret etmek gerekiyor. Adnan Saygun'un ağ-

zından dinleyelim: «Eski Türk Musıkisi dediğimiz teksesli musıki, uzun yıllar boyunca gelişmiş ve onsekizinci yüzyılda zirvesine ulaştıktan sonra sadece kendini tekrar eder olmuştu» (**Gösteri**, sayı 16, Mart 1982, s. 65). Geleneksel Türk Müziğinin yozlaşmaya başlamasının başlangıcı 18. yüzyıl değildir. Türk musıkisinin, en yüksek eserlerini 17. ve 18. yüzyıllarda verip ondan sonra durağanlaşarak fiilen gerilediği, yani Osmanlı İmparatorluğunun evrim çizgisine paralel olarak seyretmiş olduğu tezine maalesef cehâletten başka bir ad vermek mümkün değildir. Geleneksel Türk Müziğinin kendini tekrarlamaya başlamasına tarih düşürmek gerekiyorsa, bence 1923 rakamını tutturmaya çalışmak daha doğru olacaktır. Kısacası, Türk Müziğinin durağanlaşmaya başlamasını, daha birçoklarının da yaptığı gibi, Batı Müziğiyle temaslarına şu ya da bu şekilde bağlamak, tek sesli olması dolayısıyla 'geri' ya da 'ilkel' olduğu savından ayırdetmek mümkün değil. Türk Müziğinin öğretilmesinin tamamen yasaklanması yerine, bu müzik camiasının yüzyıllar boyunca kendi içinde oluşturmuş olduğu eğitim ve iletişim sisteminin kurumlaştırılması yolu seçilebilirdi. Ama Cumhuriyet döneminde müzik politikası, müziğe politikayı karıştırmak biçiminde tecelli ettiğinden, sonuç böyle oldu.

Profesyonel müziğin müzisyenler arasında azınlıkta olması olgusuna gelince. Bir kere Türk Klasik Müziği'nin icra edildiği mihraklar ve çevreleri sayacak olursak, bu mihraklar arasında birkaç tanesi söz konusu. Önce saray var. Sonra tekke ve zaviyeler var, yani saray dışı dinsel çevreler var. Ondan sonra dönemin büyük kentleri, İs-

tanbul, Selanik, Edirne, Bursa gibi kentlerinin aydın ve musikişinas muhitleri var.

Şimdi bunlardan hiçbiri diğerine üstün değil aslında. Klasik Türk Müziği'nin bu üç yerinde münhasıran (exclusively) gelişmiş olduğunu söylemek mümkün değil. Bu böyle olunca, profesyonel müzisyenlerin saray ve saraya çok yakın çevrelerde ortaya çıkabileceğini görüyoruz. İşte, tekkeler, camiler, tarikatlar için yapılan tasavvufî nitelikteki müziklerde profesyonellik zaten söz konusu değil. Orada «profesyonellik» kavramı zaten bunlara uygulanamaz. Diğer üçüncü kesim ise, zaten nitelik icabı amatör olmayı gerektiren bir çevre. Dolayısıyla «profesyonel müzisyen» ler nispeten az olmuştur. Müziğin öğretim ve aktarım sistemi de bu profesyonelliğin dışında gelişmiş. Klasik Türk Müziği çevreleri içerisinde paralı öğretim yapan kurumlar olgusu 1880'lerden sonra, birtakım bireysel müzisyenlerin, «benim musiki birikimim para edermiş, ben parayla öğreteyim» demesiyle ve ikincil bir olgu olarak ortaya çıkıyor. Dolayısıyla bu öğretimde de profesyonellik yok belli bir tarihe kadar.

ORHAN KÂHYAOĞLU : Bir tasavvuf kültürü ve müziği var ve bu tasavuf kültürü Klasik Türk Müziği'nden daha da eskilere dayanıyor sanırım.

CEM BEHAR : Şimdi, Tasavvuf Müziği dediğiniz şeyin, Klasik Türk Müziği'nden daha eski ve daha köklü olduğunu söylemek yanlış. Klasik Türk Müziği'nde bir eseri bu geleneğe mâl ederek tarihlendirmemiz gerekirse bu tarihlendirmede gidebileceğimiz en eski dönem 16. yy.'ın 2. yarısıdır. Veya 16. yy.'ın ortası. Bu yüzyılın ortasından

önceki hiçbir eserin Türk Klasik Müziği geleneğine kesinlikle ait olduğunu söylememiz müzikolojik açıdan mümkün değil. Tasavvuf müziği ile ilgili de aynı şeyi söylemek lazım. Biri, birinden önce değildi. Burada bir örnek vereyim. Bugün Klasik Türk Müziği icra eden toplulukların birçoğunda 14. yy.'ın sonuyla 15. yy.'ın ilk yarısında yaşamış olan Abdülkadir Merağı'ye atfedilen bir sürü eser dolaşır piyasada. Oysa birazcık yakından bakarsak, bu eserlerden hiçbirinin sözkonusu Abdülkadir Meragi'yi ait olmadığını görürüz. Meragi, 17. ve 18. yy.'larda bestelenmiş bir takım eserlere «aidiyet» atfedilen mitolojik bir kişi haline gelmiştir. Ve biraz önce dediğimi tekrarlıyayım, 16. yy.'ın ortasından önce hiçbir eser için Klasik Türk Müziği geleneğine kesinlikle ait olduğunu söylememiz müzikolojik açıdan mümkün değil. Tasavvuf müziği ile ilgili de aynı şeyi söylemek lazım. Biri, birinden önce değildi. Ve biraz önce dediğimi tekrarlıyayım. 16. yy.'ın ortasından önce hiçbir eser için Klasik Türk Müziği geleneğine aittir diyemeyiz. Dolayısıyla Tasavvuf Müziği'nde öncelik de söz konusu değildir. Benim şahsen bildiğim, en eski Mevlevi ayinini en eski tekke ilahisi'ni 16. yy.'dan önceye götürmek mümkün değildir. Yani dolayısıyla bu bir müzik geleneğinin başlangıç yerini saptamak istiyorsak, bunu Klasik Türk Müziği için 16. yy.'ın ortası —aksi veya gerisi ispat edilinceye dek— demek lazım. Bu dört yüz yıllık bir gelenek demektir. Daha öncesinde, bu gelenek neyin sentezini sağlayıp, kendi başına bir gelenek haline gelmiş? Ne kadar Bizans, ne kadar Arap, ne kadar Fars, ne kadar 'Türk' özgün katkısı var? Onu şu

anki bilgi düzeyinde müzikolojik açıdan bilmek mümkün değil. Ama, tekrarlıyorum, Tasavvuf Müziği'nin kronolojik önceliği diye birşey söz konusu değil. Ama Tasavvuf Müziği ile ilgili apayrı şeyler de söylenebilir. Özellikle, Klasik Türk Müziği geleneği içinde özümsenmiş özelliği, «üslup özelliği» ve «fonksiyon özelliği». Fonksiyon özelliği, dolayısıyla birtakım üslup farklılıkları ortaya çıkmış olması. Tasavvuf Müziği dediğimiz zaman ise... Önce çok geniş bir spektrumu kapsıyoruz. Son derece basit bir yapı ve melodik bileşim olarak son derece basit Tekke ilahilerinden ve Bektaşi Nefeslerinden, son derece karmaşık ve adeta bir senfonik konser yapısı kadar karmaşık Mevlevi Âyinlerini kastediyoruz. Yani ne tek bir çizgi, ne de bir üslup var.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Anlayabildiğim kadariyle Tasavvuf Müziği'nin ikinci plana atılışı gibi birşey söz konusu değil. Ama bunu tarihsel olarak 16. yy. ortasından önceye yerleştirmemiz teorik olarak mümkün değil diyorsunuz.

CEM BEHAR: Yalnız, tabii, bugün bakıyorsunuz. Ahmet Özhan Şan Sineması'nda çağdaş Tasavvuf Müziği konserleri veriyor. Ne icra ediyor bu adam orada? Ahmet Özhan, saygı duyduğum bir hanende, bir şarkıcı, bir okuyucudur. Ne okuyor? Geçmişten bugüne gelmiş birtakım tarikatlerin, Halvetî, Sadi, Cerrâhî tarikatlarının Zikir İlahileri'nden bir demet okuyor. Ayrıca bazen birtakım Bektaşi Nefesleri okuyor. Tabii bugün Tekke ve Zaviyelerin kapatılmasından 69 yıl sonra böyle bir şeyin konser salonunda okunması garip. Çünkü öyle bir Zikir İlahisi'nin ikili bir

fonksiyonu var. Bir esas fonksiyonu bir de sembolik fonksiyonu. Esas fonksiyonu: Belli bir tarikat erkânı içinde yapılan ayinde bir dinsel fonksiyondur, pratik fonksiyondur. Sembolik fonksiyonu da dinsel duyguları birazcık yüceltmektir. Şimdi bugün ne o esas fonksiyonu kalmıştır, ne de bu ikincil fonksiyonu kalmıştır bildiğiniz nedenlerle. Dolayısıyla onların herhangi bir konser parçası gibi, bir konser salonunda icra edilmeleri dinleyici açısından bence bir sorun. Dinleyicinin reaksiyonu neye bağlı? Konser salonunda icra edilirken ortalıkta ne belli bir erkân içerisinde icra edilmesi gereken bir dinsel tören var ne de dinsel duygular var. Şöyle ki, okuyucu açısından bunun algısı, bu müziğin etkisi neye dayanıyor? Bu icra edilen müziğin algısı. O müzikten artık bugün, Cumhuriyetten 63 yıl sonra, «Eski Müzik», «Antika Müzik» olarak söz etmek mümkün. Bu aynı şeyi, bir takım konserlerinde koroya bir Mevlevi Ayini'nin bütününü icra ettiren Nevzat Atlığ için de söylemek mümkün Yani «Yaşayan Tasavvuf Müziği» diye bir şey yok bugün. Ama yaşadığını iddia eden bazı şarlatanlar var.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Türk Klasik Müziği'ne dönersek, bu müziği icra eden sanatçının bilgi, beceriden öte bir de «hafızasının» işlevi üzerinde bir yazınızda bayağı duruyorsunuz. Hafıza'nın bu müzikal kültür içindeki ayrıcalığını bu söyleşi bünyesinde tekrar özlü bir biçimde açıklamanız mümkün mü?

CEM BEHAR: Tabii. Bu müzikte yazı söz konusu olmayınca, belli bir repertuvarı önce üretmek, sonra yeniden üretmek, sonra çalmak, öğ-

retmek ve aktarmak gerek; yani «icra etmek» için esas dayanak hafıza unsuru. Yani belli bir repertuvarın akılda ve ezberde tutulabilmesi öğesi. Bu, bugüne kadar dahi gelen bir gelenek. Bugün ben hâlâ sık sık birtakım, hiç sevmediğim deyimiyle «Türk Sanat Müziği» sanatçıları denen insanların, ezberden okudukları eserlerin sayısıyla övündüklerini biliyorum. Yani radyoda şarkıcı, icracı olan bir «Türk Sanat Müziği» sanatçısının, benim ezberimde 2000, 1500, 800 gibi eser vardır deyip övündüğünü biliyorum.

Şimdi, iki açıdan önemi var bu noktada 'hafıza' unsurunun. Bireysel açıdan, bir de sistemin bütünlüğü, müzik üretim ve aktarım sisteminin bütünlüğü ve idame ettirmesi. Bireysel açıdan ise sadece bir baraj niteliği taşıyor. Hafızası kuvvetsiz olan kişi kolay kolay iyi bir icracı, iyi bir müzisyen olamaz. İster Sazende olsun ister Hanende.

Bir de işin makro yönü var. Bir müzik üretim ve icra sisteminin kendini yeniden üretmesinde hafızanın oynadığı harç rolü var. Bu harcın o müzik öğretim icra geleneğinin kendini yeniden üretmesinde ortaya çıktığı kritik bazı noktalar var.

Kritik noktalardan bir tanesi müziği aktaranın aktarabilecek düzeyde bir üstadın tanımında ortaya çıkıyor. Bir üstad mahfuzatının çokluğuyla üstad olur. İkinci kritik nokta, (hafıza'yı ön plana çıkaran) yazı olmadığı için bir eser aktarılırken ister istemez küçük varyasyonlara, küçük deformasyonlara ve melodi değişikliklerine tâbi oluyor. Yani her aracı değişik biçimde biliyor. Bir eseri piyasa tavrında icra etmek de mümkündür,

bir de 'usul-ü kadim üzre' icra etmek de mümkün olabiliyordu. Dolayısıyla, hafıza, bazı yorum ekollerinin de ortaya çıkışına neden oluyordu ayrıca. Ama bu tali bir noktadır. Bir eserin birinin hafızasında olması, o müzisyene bir gurur vesilesi teşkil eder. Yani, hafıza olmadığı için bir eserin kaybolması, yazıya dökülmesine bağımlı değildir. Bir eserin kaybolmaması, o eserin mümkün olduğu kadar çok öğrenciye 'meşk edilmesi' sayesinde olurdu (şimdi, meşk edilmesi diyorum; bu ayrı bir kelime. Bizim günlük lisanımıza 'aşk olmadan meşk olmaz' şeklinde dönüşmüş). Yani, meşk aslında öğrenmenin bir türü. Müzik öğretiminde meşk sisteminin esas olması, hafızayı gerekli kılıyor. Gerektiğinde meşk usulüyle hafıza'nın egemenliği bir madalyonunun iki aynı-didaktik yüzü aslında. O gün bir müzik geleneğinin varoluşunun ana noktası oluyordu hafıza. Sadece onun bir eksikliğini belirtemiyor. Yazı olmayınca bir takım «eserler» unutuluyor, eserler deforme oluyor, biri eseri başka birine öğretiyor, o da başkasına öğretirken eser bozuluyor, bu arada 'tahrifata uğruyor', vs. söylentilere önem vermemeli, hafıza unsurunun var olması yani başından beri yazının kullanılmamış olması 500 yıldır bilakis bu geleneğin kendini devam ettirmesini sağlamıştır. Bunun tersten ispatı da, iki üç tane uyanık nota itcat etmeye kalkmışlar 16., 17., 18. yy.'da. Ama notalardan hiçbiri kullanılmamış. Birer fantazi olarak kalmış. Oysa bu notalar teknik olarak çok yararlı, uygun düşen nota sistemleriydi. Ama sistem bunları kusmuş, dışlamış, reddetmiştir Musıki üstadları o notaları kullanmayı bir 'zül' 'küçültücü bir şey' olarak görmüşler. Hatta Batı

Notası da 1870'lerden sonra basılıp yerleşmeye başladıktan sonra, uzun bir süre bu Batı müziği notasına bir ilgisizlikle, küçümsemeyle ki bugün de bakanlar hâlâ vardır. Ben de böyle bakanlarla bulunmuşumdur. Böyle bakanların bana müzik öğrettikleri olmuştur.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Az önce söz ettiğimiz gibi bu müziğin 19. yy.'ın sonlarına doğru ana özelliklerini yitirmeye başladığını görüyoruz.

CEM BEHAR: Şimdi hemen buna paradoksal bir şey söyleyeceğim. O dönemler en büyük besteci olarak bilinen Hacı Arif Bey —bu yüzyılın belki de en iyi bestecisi olarak bilinir— Klasik Türk Müziğ'nin klasik formlarının yozlaşmasının başlıca âmili olmuştur. Ve yazı da tarihsel olarak da bu döneme tam manasıyla tekabül eder. Hemen şöyle söylenebilir, Türk Müziği geleneğinin yavaş yavaş çözülmeye başlamasını kendi başına ayrı bir açıklama gerektiren bir fenomen olarak görmemek lazım. Osmanlı Mimari üslubu nasıl çözüldüyse ve bunu nasıl izah ediyorsak, aynı şekilde almak lazım. Efendim, Osmanlı gerek sivil gerek askeri vs. gerekse isterseniz mimarisinin değişim süreci neyse onu tarihsellik içine nasıl oturtuyorsak, bunu da aynı şekilde oturtmak lazım. Buna, ayrı türden ve ayrı telden bir izah aramamak lazım. Yani, kabahatları neyse bu işin, 19. yy.'da o'nun nedeni de budur. Aynı düzeyde düşünmek lazım. Ayrı bir tarihsel açıklama serdetmenin gereksiz olduğuna inanıyorum.

CEM BEHAR: Evet, yani sorun batılılaşmak'-

tan söz etmekse edeyim, ama içinden kolay kolay çıkılamaz.

Klasik Türk Müziği geleneğinin giderek çözülüp dağılmasının geçirdiği safhalar ve serüven yani, ayrıntıda tarihler itibariyle ve önce üsluplar mı dağıldı? Yazının, nota'nın ve başka bir sistemde müzik eğitimine girmesine ne gibi tek tek pratik sonuçlara yol açtı? Cumhuriyet'e doğru giden süreç içerisinde, Cumhuriyet'i hazırlayan ideolojik çevre —Meşrutiyetten sonraki— acaba Klasik Türk Müziği'ni hangi plana oturttu? İşte bunlar, ayrıntılardır. Ama serüven temel olarak, mimaryle, üç aşağı beş yukarı aynıdır.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Hemen 1925'deki, Tekke ve Zaviyelerin kapatılmasına gelmek gerekiyor galiba. Konuşmamız öncesinde bundan kısaca söz etmiştiniz. Şimdi bu olgu'nun önemini açabilir misiniz?

CEM BEHAR: Peki, daha önce de söylediğim gibi, bu müziğin aktarım halklarından bir tanesi de dinsel müziğin icra edildiği Tekkeler ve Zaviyeler idi. Bunların içerisinde aktarılanın sadece tasavvuf müziği olduğu sanılmasın. Klasik eserler de bu yerlerdeki üretimin içinde yer alırlardı. Eğer Klasik Türk Müziği geleneğinin dağılmasında ve giderek kaybolması sebepleri arasında önemli birkaç tekil olay saymak gerekirse, bu bireysel olayların içine ne Meşrutiyet girer, ne Tanzimat Fermanı girer, ne Arazi Kanunnamesi girer, ne de Cumhuriyet girer. Ama 1925'de Tekke ve Zaviye'lerin kapatılması olayı girer.

Çünkü bu olay, bir aktarım ve öğretim zincirine sahip olan Tekke ve Zaviye'lerdeki Zâkir Başı'ların bu bilgilerini ve bildikleri repertuarı artık aktarmamaları anlamına geliyor. Dolayısıyla bir halka orada kopmuş oluyor.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Yani, neden, sırf bu olmasa da, «Türk Sanat Müziği» olarak oluşmaya başlayan müziğin dağarcığının, daralan bir yapıya bürüneceğinden de söz edebilir miyiz?

CEM BEHAR: Yok, ben bundan daha radikal bir kesintiyi kastediyorum. Çünkü 1926'da İstanbul Konservatuvarı'ndan Klasik Türk Müziği öğretimi kaldırıldığı zaman, normal din dışı Klasik Türk Müziği bestecileri ölmediler. Bunlar beste yapmaya yine devam ettiler. Ama 1925'de Tekke ve Zaviye'ler kapatıldığı zaman, Zakirbaşı'ların o tekekkeler içerisinde öğretim yapmaları durdurulduğu zaman, tekke müziği bestelenmesi durdu. O özgün müzik geleneğinin nihai bir noktasıdır. O bakımdan daha önemli.

Bu müziği sürdüren insanlardan bir tanesi Münir Nurettin Selçuk. Şöyle ki, Klasik Türk Müziği'nin sözlü icra tarihinde, dinsel kökenden gelmeyen ilk meşhur şarkıcı-icracı Selçuk'tur. Yani Selçuk, aynı zamanda Hafız Yaşar, Hafız Sâmi, Hafız Kemal, Hafız Sadettin Kaynak'ın çağdaşıdır. Ve aynı zamanda, sesli eserlerin icrasının mihengini değiştirmiştr. Hiçbir eserin sesli icrası Selçuk'dan sonra, Ondan önce olduğu gibi olmamıştır. Ama bu bir ilerleme midir? Ben pek o kanıda değilim. O geçişin bir sembolüdür Münir Nurettin.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Türk Klasik Müziği Tarihiyle ilgilenen çok az sayıda insan var. Ki bu, bir de ilgilenmekten öte bu konu'yu ciddiye almaksa.

CEM BEHAR: Klasik Türk Müziği ile ilgilenenler az sayıda değil. İlgilenen bir sürü insan var. Ne kadar yazı-çizi üslupları nostaljik ve hamâsî nitelikteyse de ilgilenen çok var.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Benim sormak istediğim, bu ilginize göre konuyla ilişkinizin bayağı bir geçmişi var. Bu ilginin geçmişini, bugüne gelşini biraz anlatabilir misiniz?

CEM BEHAR: Şahsi düzeyde bu soruyu soruyorsan bir aile geleneği pek yok. Sadece kişisel bir beğeninin 25 yaşından sonra, 30 yaşına doğru ney üflemeye başlamakla birleşmesinden ortaya çıkan bir tesadüf diyebiliriz. Küçükken, bana «zorla» iki üç sene keman çaldırdılar. Ama buna da müteşekkirim, çünkü bu sayede nota okumasını öğrendim. Keman'dan nefret ettim, ama nota okumasını öğrendim. Ayrıca Klasik Türk Müziği'ni bir amatör olarak beğenmek ve sevmek, bir aletini icra etmekle biraraya geldi. Bir müddet sadece icracılık olarak devam etti. Bu konularda yazı yazmak benim aklıma gelmezdi. Dört-beş yıl kadar önce de eşimin teşvikiyle yazı yazmaya başladım. Ayrıca da o kadar büyütmeye değmez.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Peki, bu konuyla ilgili kaynakları nerede, nasıl edindiniz?

CEM BEHAR: Bunun kaynakları yok. Kla-

sik Türk Müziği'yle ilgili herhangi bir kültürel veya müzikolojik konuda yazı yazmak isteyen kişi, kaynakları kendi toplamak zorundadır. Bu kaynakları devamlı kovalamak ve toplamak zorundasınız. Bir kütüphane ya da kamuya açık bir yerde toplu olarak bulmak mümkün değildir. Fakat bu konuya meraklı olduğunu bildiğim Türkiye'de iki veya üç kişinin evinde bütün konsantre olarak bulunuyor. Bunun başka bir yolu da yok. Benim demek istediğim, bu konuda herhangi bir dökümantasyon merkezi niteliği taşıyan bir yer oluşmamış bugüne kadar. Niye oluşmamış? Çünkü, 1926-1976 yılları arasında Türkiye'de hiçbir okul veya kamu müessesesinde Türk Müziği dersi verilmemiş ve öğretilmemiş. Bunun için de, öğretim açısından hiçbir kaynak birikimine gerek duyulmamış. Eğer bazı yazılı kaynaklar bazı kişilerin inhisarında olduysa, o, bu kişilerin sadece kendi merakları, kendi öğrenme çabalarıyla elde ettikleri bir dökümantasyon birikimidir.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Konserlere çıktınız mı? Çıktınızsa neler bunlar?

CEM BEHAR: Çıktım, Boğaziçi Üniversitesi'nin koro'suyla İstanbul Festivali'nde. Bir de Üsküdar Musiki Cemiyeti ile birkaç ayrı konserde çıktım. Yani 'sahne hayatım' da var.

ORHAN KÂHYAOĞLU: Bu ilgi ve çalışma-yazı anlayışınız da müzik üzerine yapılan bir dizi polemiğin dışında gelişiyor galiba.

CEM BEHAR: Bir politik kamplaşma var. Bu kamplaşmanın dışında durmak lâzım. Klasik

Türk Müziği'nin iyi mi kötü mü olduğu, güzel mi, çirkin mi olduğu, nereye gitmesi gerektiği, Yıldırım Gürses'in ne yaptığı ve Arabesk mi değil mi vs. Bütün bunların müzik türlerine a priori değer yargıları verilmesini gerektiren politik kamplaşmanın dışında yapıldığına kani değilim. En üstten bakabilen gibi görünen «aydın»larımız bile bu kamplaşmanın dışında kalmayı beceremiyorlar. Bunu becermek, ancak tartışmayı bunun dışında tutmakla mümkün. Olayı bir inceleme alanı olarak almak gerekiyor.

ORHAN KÂHYAOĞLU : Zaten o tavır, o ayrıcalıklı bakış, algılayış, yapılan çalışmaların içinde varolmak zorunda. Müzik çevreleriyle bağlantılarınız nasıl oluştu, gelişti?

CEM BEHAR : Bu bağlantıların hepsi amatörce oluyor tabii. Türk Klasik Müziği'nde hiçbirşey profesyonellikle olmuyordu zaten. Ama, amatörlük 'ciddiyetsizlik' demek değil tabii. Belki amatörlükle ciddiyet arasında ters yönlü bir ilişki bile var. Ama, Klasik Türk Müziği geleneğine bir araştırma ve bilim nesnesi olarak bakılmaya başlandığı zaman Türkiye'de çok şeyler değişmiş olacak. Çünkü Tanzimat'tan sonra Türkiye'ye resim de girmeye başlıyor. Yok Şeker Ahmet Paşa'lar, Nazmi Ziya'lar vs. Paris'e gidip Batı usulü resim yapmaya başlıyorlar. Sonra Mimari alanda bir takım kişiler Almanya vs.'de eğitim görüp mimari birtakım üsluplar sokmaya çalışıyorlar. Gerek sivil, gerekse dinsel mimaride. Ama, bunların hiçbiri politik sorun veya büyük çapta bir kültürel sorun haline gelmiyor. Müziğin bu kadar polemiğe açık, karışık ve şiddetli bir tartışma

sorunu olması neden acaba 1920'lerde çıkıyor ortaya?

ORHAN KÂHYAOĞLU: Size son olarak da aktüel bir soru sorayım. O da bundan sonra yapacaklarınız ve yapmayı istediklerinizle ilgili.

CEM BEHAR: Bu konularda yazı yazacak kadar zamanım olmadığından şikayetçiyim. Yeteri kadar ney temrinleri, egzersizleri ve çalışmaları yapamadığımdan şikayetçiyim. Bundan sonra olacak tabii.

Bir şey daha ilave edeyim. Ney üflemekle yazı yazmayı biraraya getirdiniz ya. Şimdi Türk Klasik Müziği hakkında braz değeri olan, 'ideolojik' olarak nötr, ve müzikolojik değeri olan şeyler yazabilmenin, ben Klasik Türk Müziği icra çevrelerine dahil olmaya bağımlı olduğuna da inanıyorum. Yani, bu konularda yazılı birşey üretenin, biliminin nesnesinin üretildiği ortamın içinde bulunması gerekiyor aynı zamanda.

İÇİNDEKİLER

Sunuş		9
1. Bölüm	**Klâsik Türk Müziğinde Yazı**	19
	Ek 1	58
	Ek 2	61
2. Bölüm	**Bir 'Açık Müzik' Olarak Klasik Türk Musıkisi**	65
3. Bölüm	**Türk Musıkisinde Nazariyat**	83
4. Bölüm	**Ziya Gökalp, Mahmut Ragıp ve Klâsik Türk Musıkisi**	93
	Ek 3	107
	Ek 4	114
5. Bölüm	**Gelenek, Tutuculuk ve Klâsik Türk Musıkisi**	119
6. Bölüm	**Orhan Kâhyaoğlu ile Konuşma**	123

KLASİK TÜRK MUSIKİSİ ÜZERİNE DENEMELER

CEM BEHAR

Doç. Dr. Cem Behar (1946) Boğaziçi Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

"Klasik Türk Müziği bestecilerinin hemen hemen hiçbiri eser bestelemek, icra etmek ya da öğretmek için nota kullanmamıştır. Bugün elimizdeki Klasik Türk musikisi repertuarının hemen tamamı son 70-80 sene içerisinde notaya alınmış eserlerden oluşur. Durum böyle olunca da takriben 450-500 yıllık bir geleneğe ilişkin anlamlı ve seviyeli müzikoloji çalışmalarının bir elin parmaklarıyla sayılabilecek kadar az olmasına şaşmamak gerekir."

Doç. Dr. Cem Behar **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**'de, nota metinlerinin yokluğunda, tarihler, seyahatnameler, anılar, mecmua ve güfte mecmuaları, tezkireler, biyografiler, dine ait yapıtlarla edebiyat yapıtlarını inceleyerek, bir Türk musıkisi müzikolojisini temellendirmek amacını güdüyor. Behar'ın da belirttiği gibi, bu kitaptaki denemeler, Klasik Türk musikisinin, hem dinsel ve toplumsal açıdan hem de salt müzikal açıdan bir **sistem** oluşturduğu, kendi içinde bir bütünselliğe sahip olduğu düşüncesini gündeme getiriyor. Behar, **notasızlığın** nedenlerini irdeliyor, Klasik Türk musıkisinde kuramın (nazariyatın) önemini vurguluyor ve bu musıkinin 'açık bir makamsal sistem' olarak, besteci ve icracıya büyük özgürlük ve açıklık tanıdığını savunuyor